目　次

西欧交响音乐作品

北欧交响音乐作品

美国交响音乐作品

西欧交响音乐作品

维伐尔第

(Antonio Vivaldi 1678—1741)



意大利作曲家、音乐教育家、小提琴家安东尼奥·维伐尔第在1678年3月4日出生于威尼斯的一个音乐世家。父亲是圣马可大教堂乐队小提琴演奏者，维伐尔第从小跟父亲学习音乐。1693年9月，十五岁的维伐尔第开始受到神父们的训练，并于1703年接受圣职。1713年起，维伐尔第在威尼斯一家专门接收被遗弃或私生的女孩的慈善机构任职，这个机构中有一个合唱队和一支很好的乐队，维伐尔第在这里担任乐长和音乐指导，并每月创作两部或两部以上的协奏曲供这个乐队演奏。1729年末至1733年初，维伐尔第作了广泛的旅行，但有关他的这段生平，留传的资料很少。由于他有监视自己的新作品初演的习惯，因此新作品的首演年代和地点为维伐尔第的行踪提供了有价值的线索。维伐尔第曾在意大利曼图亚(Mantua)参加1719和1720年度狂欢节①演出季演出；随后又去罗马度过了三个狂欢节演出季，并受到教皇的邀请，两次为教皇演出；1738年1月他去阿姆斯特丹旅游，并在那里指挥演出；1741年维伐尔第作了最后一次秘密旅行，

① 欧洲民间的一个节期，在封斋节前举行，一般为封斋节前三天。

他于六月来到维也纳，7 月 28 日在维也纳一个寡妇家中逝世。维伐尔第一生富裕，但由于挥霍无度，去世时已一贫如洗，在他逝世的当天举行的葬礼也是简陋的、贫民式的葬礼。

维伐尔第是一个异乎寻常的音乐家。在他生前，人们对他的评价大多是不妙的。据说他虚荣心强，喜欢夸耀自己，甚至谎报作品数目（这也许是至今对他某些方面的作品的数字众说纷纭的原因之一，例如：他声称作有歌剧九十四部，而一般认为是四十余部，有人甚至认为仅二十八部）。他还夸口说自己写一部协奏曲比抄写这部作品更快，因而不免遭到诽谤，有人把他的众多的协奏曲作品看作只是一部协奏曲的"多次创作"。尽管如此，维伐尔第在协奏曲史上的地位仍是无可争议的。他的最大成就在于他把自己对形式的精通运用于协奏曲的发展，并把大协奏曲定型为三乐章形式（快一慢一快）；他首创的小提琴协奏曲体裁，对小提琴技巧、配器法以及独奏协奏曲形式的发展起了决定性的作用。有关维伐尔第小提琴协奏曲真正价值的一个最好的佐证，就是它们得到了德国著名音乐家巴赫的关注，巴赫曾把维伐尔第的十六部小提琴协奏曲改编成古钢琴曲，四部改编成管风琴曲，还有一部被加以扩展，成为一部为四架古钢琴和一个弦乐四重奏乐队而写的庞大的协奏曲。

维伐尔第的一生正处于欧洲巴罗克艺术鼎盛时期。一向不如声乐那样受到重视的器乐开始蓬勃发展起来，而小提琴音乐的发展尤为迅猛。维伐尔第受到环境的影响，写出了众多的音乐作品，包括大量的歌剧、大合唱、交响曲，还有许多宗教音乐作品，以及几百首独奏、重奏作品，仅协奏曲一项就有四百四十七部之多。然而，在这些卷帙浩繁的作品中，很少是公众所熟悉的。近年来，维伐尔第留下的宝贵的音乐遗产已日益受到音乐界的注意，维伐尔第音乐中那意想不到的重音、直率而热烈的风格、以及突如其来的主题，也逐渐为音乐会听众所熟悉。

小提琴协奏曲《春》

——《四季》套曲之一

（E大调　作品第8号）

在维伐尔第的协奏曲作品中，《四季》无疑是最出色的一套。这套作品是维伐尔第于1725年发表并题献给波希米亚伯爵W.冯·莫尔津的一套大型作品《和声与创意的尝试》(由十二部协奏曲组成)中的前四部。在这些协奏曲中，维伐尔第沉迷于自己对器乐色彩的天生的爱好，例如，我们可以听到小提琴模仿法国号的召唤跟一个像震音那样平常的弦乐效果混合在一起，而颤音、速奏、琶音及其他装饰音则被生动地用于描写性的意图。维伐尔第使独奏小提琴在这些协奏曲中处于较为重要的地位(虽然还不是主导地位，尚无法与整个乐队相抗衡)，并在开始和末尾的乐章里显示出高深的技巧。因此，他的这些作品通常被看作十九世纪协奏曲形式的真正先驱。

维伐尔第在这四部作品的总谱扉页上都相应地配上一首大概出自他本人手笔的十四行诗，用以说明音乐的特性。此外，作者还把这些诗行分散地写在各乐段或乐句上，使音乐和文字联系起来。其实，没有这些文字的辅佐，维伐尔第那细致入微的刻划已经使他所要描绘的内容赫然易见了，加上这些文字，只是更加强调出作品的标题性而已。

第一乐章(快板)以回旋曲形式写成，其主要主题(即春天的主题)华丽而洒脱，显然具有欢快的春天气息："春天来了，无限欢欣。"
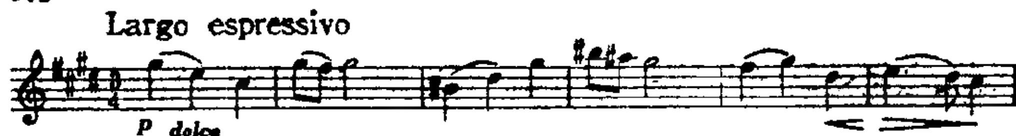


维伐尔第在这支回旋曲中安排了四个插段，并以春天的主题串连。乐章的第一个插段表现的是"小鸟唱着欢乐之歌来迎春"。这时，独奏小提琴以一连串尖锐的颤音生动地模仿出群鸟的啼鸣。第二个插段——"微风轻拂清泉，泉水叮咚流淌"，这一诗意的意境是以独奏

小提琴和整个小提琴声部奏出的连续不断的十六分音符来表现的。第三个插段——“天空乌云笼罩，电光闪闪，雷声怒号”。由于局限于乐曲的乐队编制（没有任何管乐器或打击乐器），这段音乐不及贝多芬的《田园》交响曲中甚或罗西尼的歌剧《威廉·退尔》序曲中描写的暴风雨场面那样气势磅礴，却也有很强的威势，它是以乐队低沉的三十二分音符同音反复和独奏小提琴的一连串三连音所形成的对比构筑起来的。接着，“雷鸣电闪转瞬即逝，鸟儿重又宛转歌唱”（第四插段）。最后，乐章以春天的主题作为结束。

第二乐章（广板）描写的是静谧而悠闲的田园风光：“在鲜花盛开的草地上，在簌簌作响的草丛中，牧羊人在歇息，忠实的牧羊狗躺在一旁。”乐章开始是小提琴声部以很弱的音量（*pp*）奏出的附点节奏音型，以及中提琴那有点唐突的、仿佛是牧羊狗的吠叫声的切分音型。在这个背景上，独奏小提琴以优美而恬静的旋律牧歌般地唱了起来：

例2



这一乐章很短（总共历时不到两分半钟），但它在全曲中所起的作用是举足轻重、不可或缺的。

第三乐章（快板）描写在春天明媚的阳光下乡间的欢乐景象：“伴随着乡间风笛欢快的音响，在可爱春天的晴朗天空下，仙女们与牧羊人翩翩起舞。”乐章的基本主题是一支当时颇为流行的西西里舞曲，它一开始就出现在独奏小提琴及小提琴声部，低音弦乐器奏出的和弦节奏和管风琴浑厚的音响则着意渲染了舞曲的欢快情绪。

例3



乐章中还穿插着另一些同样具有欢快情绪的舞曲，这些舞曲由独奏小提琴暗示风笛音响的欢快乐句加以贯穿。最后，全曲以基本主

题的舞曲旋律作为结束。
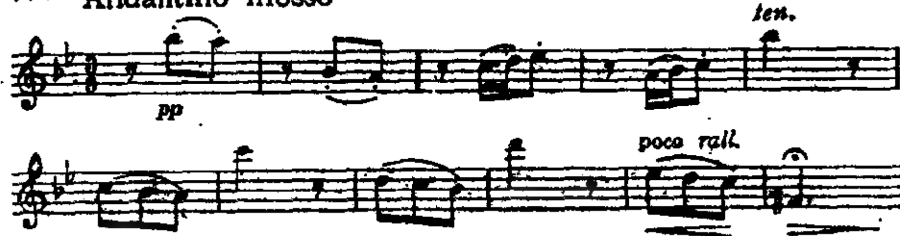
小提琴协奏曲《夏》

——《四季》套曲之二

(g小调　作品第8号)

维伐尔第的小提琴协奏曲《夏》如实地描绘出在夏季闷热而令人困倦的气候里孕育着的一场暴风雨，以及牧人为自己命运、为即将来临的暴风雨将对农作物造成的灾难担忧的心情。
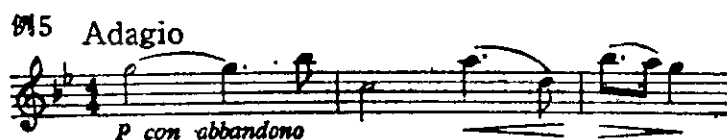
和前一部协奏一样，乐曲的第一乐章由一个反复出现的主要主题和一些插段构成。与这个主题相应的诗句是这样的："夏日炎炎，畜群困倦，松林似火烧。"这段音乐的速度比行板稍快一些，再加上它是由弦乐器断断续续地奏出的，因而更显得懒散慵倦。



这段音乐结束后，乐曲转入快板。在独奏小提琴轻快活泼的背景上，可以听到布谷鸟(中提琴)的声声啼鸣。音乐又回复到先前的速度，并出现了主要主题的一个轮廓，紧接着又传来了"斑鸠和金翅雀的声声歌唱"。忽然在这燠闷的炎夏里，"清新的微风迎面吹来，转瞬间阵阵北风劲吹"，音乐的速度加快了，弦乐器先是以流畅的三连音、后又以附点节奏，最后转入三十二分音符的急速奔驰，生动地表现出从徐徐的微风到强劲的北风的这种转换过渡。随后，音乐再度放慢，表现出"牧人惊恐，为自天而降的厄运而哭泣"的情景；这段音乐(行板)由独奏小提琴缓慢而忧郁地奏出，管风琴等其他乐器则充当伴奏。最后是作为结束的一段快板音乐。

与第二乐章(柔板)相应的诗句如下："困倦的病体转侧难眠，更
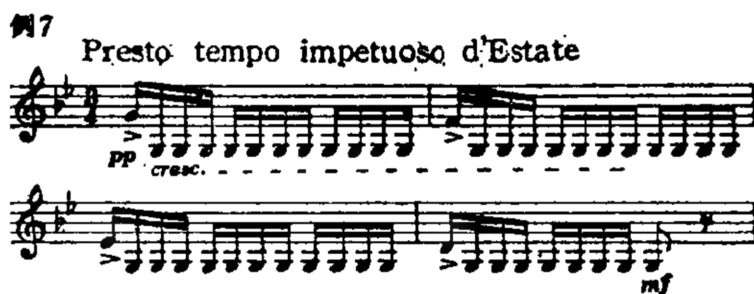
惧怕那电闪和雷鸣，畜群也为苍蝇所困扰。”这一乐章的主题由独奏小提琴奏出，它忧伤缠绵，是“转侧难眠”的生动写照：



在这支旋律的缓慢进行中，不时地夹杂着阵阵雷鸣，它自远而近，又逐渐消失，预示着狂风暴雨即将来临：



第三乐章(急板)写夏季里的一场夹着冰雹的雷雨，“啊！他的恐惧才刚开始：倾盆而降的冰雹，毁坏了他的庄稼。”在这一乐章里，我们似乎可以看到闪电交叉往来于弦乐器的各个声部，隆隆的雷声在整个乐队里咆哮。乐章一开始就是整个弦乐器声部急速的奔跑，显示出自然界的强大威力：



除了在乐章中部独奏小提琴的一段音乐中“风雨声”稍稍停息之外，整个乐章始终贯穿着这种迅疾而有力的音响。夏季就是在这风雨交加、电闪雷鸣中赫然而去的。
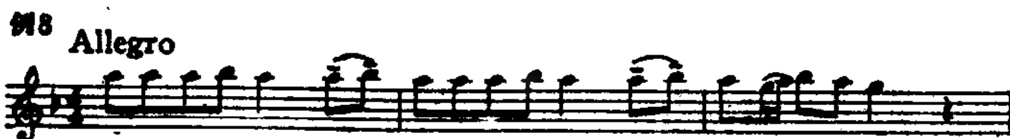
小提琴协奏曲《秋》

——《四季》套曲之三

(F 大调　作品第 8 号)

小提琴协奏曲《秋》的第一乐章是村民们喜庆丰收的热闹场面，

“农夫们载歌载舞，喜庆丰收多高兴。大伙儿举杯痛饮，以酣睡结束这场欢庆。”乐章的基本主题单纯质朴，表现出快乐的农民的那种粗犷而朴实的激情：
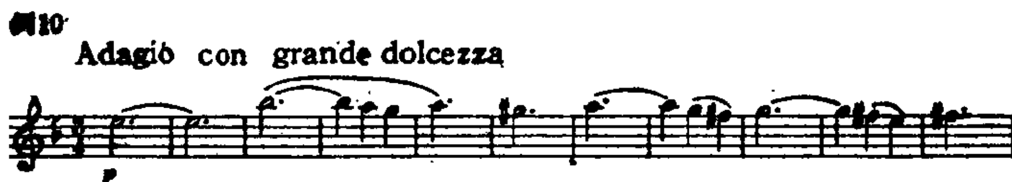


这个基本主题时而以齐奏的形式，时而又以独奏小提琴与大提琴对置的形式出现。经过多次反复之后暂时消逝，这时，独奏小提琴在其他弦乐组的怂恿下，以一串串流畅而欢快的琶音吟唱起来。这段富有表现力的音乐暗示出夹杂在歌舞声中的醉汉们噜苏的言语、粗犷的动作、踉跄的步伐。接着，独奏小提琴轻声奏出了一支优美而十分宽广的旋律，仿佛农夫酒酣耳热之后逐渐沉入了梦乡：



最后又回到基本主题，并结束了这一乐章。

与第二乐章相应的诗句如下：“不少人离开了人群，到凉爽的空气中去散心。这季节吸引着人们，来享受那酣美的一觉。”

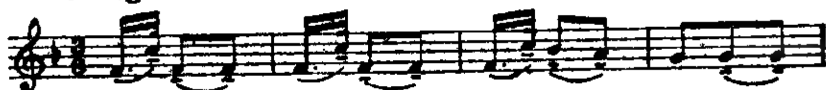
秋色是很有魅力的。傍晚，在暮色中，在林荫下，到处都可以看到秋天那使人惬意的美景。在古钢琴平静的流水般的琶音衬托下，小提琴轻声奏出的优美旋律，就是秋天的这种令人心醉神迷的美景的写照：



乐曲在第三乐章又转为快板，这一乐章与第二乐章的抒情情调形成了鲜明的对比。这里描绘的是一幅狩猎的场景：“猎人拂晓出发，带上号角、猎枪和猎狗，追赶那逃遁的野兽。猎狗狂吠，猎枪鸣响，

受伤的野兽惊恐万状，东奔西窜，精疲力竭，最终被降服而死亡。”

乐章以一个基本主题和一些描写性插段构成，这个基本主题生机勃勃，表现了猎人的英武风姿：



乐曲的速度稍稍加快，开始了一些描写狩猎情景的插段。这里，猎人的追赶和野兽的逃遁（独奏小提琴的三连音）、猎枪阵阵齐鸣（弦乐器的三十二分音符）以及代表猎人飒爽英姿的基本主题交替出现。最后，胜利的猎人满载而归，全曲在基本主题那豪爽而欢快的气氛中结束。

小提琴协奏曲《冬》

——《四季》套曲之四

（f小调　作品第8号）

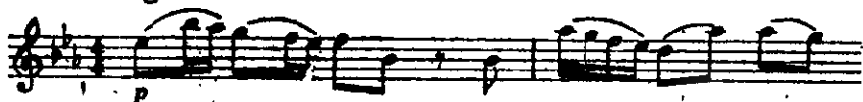
这部作品的第一乐章描绘冬天的难以抵御的严寒：“北风凛冽，白雪皑皑，冰天雪地，战栗不止，顿足奔跑路途艰，牙齿格格直打战。”

乐曲开始是弦乐器奏出的一个节奏音型，最初在大提琴声部，随后中提琴、第二小提琴渐次加入，最后，独奏小提琴及第一小提奏声部以同样的节奏音型（仅增加了一些装饰音）加入，这就像在严寒的气候中那抑制不住的连连打颤：

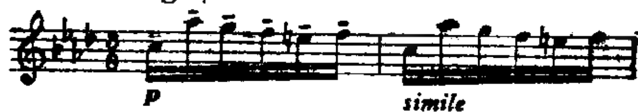


接着，独奏小提琴以快速的琶音与音阶描绘出北风劲吹，其间还夹杂着阵阵颤栗，而紧接着的和弦与急速的三十二分音符则表现出人们为抵挡寒冷的侵袭而顿足、奔跑。但这些都无济于事，又传来了阵阵“牙齿打战声”，乐章就是在这种严寒氛围中结束的。

第二乐章无论是速度、情调、内容、气氛都与前一乐章形成了鲜明的对比："熊熊炉火暖身心，室外雨雪下不停。"这段抒情的广板音乐给人以温暖舒适之感。弦乐器拨弦奏出的分解和弦，暗示出把人淋得透湿的冬雨的景象。在这个背景上，独奏小提琴奏出了一支柔和而优美的旋律，它象征着屋内人们面对融融炉火的安乐生活。



第三乐章描写一个滑冰的场景："冰上溜，慢慢行，谨防滑倒要小心，忽然急转而摔倒，爬起身来又急跑，不料滑到冰窟边。"乐曲开始时的几个滑行乐句的长时间模进，就是表现这种意欲在冰上滑行、但又生怕跌倒的情形：



接着，乐队全奏加入，这段音乐节奏缓慢，如实地表现出"慢慢行"的步伐。但仍无济于事：有人摔倒了。可是转瞬间一切均已过去，音乐又转入了徐缓而柔和的段落，仿佛即将消逝的严冬中出现了一缕灿烂的阳光，给人以温暖和煦的感觉。乐章的最后篇页描写"似乎冲出铁门来的热风、北风和怒吼的大风"的激烈混战："这就是冬，它带来了欢乐无穷。"

可以说，维伐尔第的《四季》套曲是一幅幅富有表现力的风景画，虽然以现代人的目光来看，这些作品的描绘手法不免稍嫌幼稚，但它们仍是极有魅力的，它们能在长达几百年的漫长岁月中流传至今，就是一个很好的证明。此外，维伐尔第把当时流行的复调大协奏曲的古老式样，改造成一种为一件独奏乐器而写的协奏曲。这一改革的确是个创举，具有十分重要的历史意义。这无疑使维伐尔第成为协奏曲发展史上最重要的先驱者之一。

帕 格 尼 尼

(Nicolò Paganini 1782—1840)



意大利作曲家、小提琴家尼科洛·帕格尼尼在1782年10月27日生于热那亚(Genova)的一个小商人家庭。他父亲十分喜爱音乐，帕格尼尼从小在父亲极其严厉的教育下学习音乐：五岁开始学习曼陀林，七岁时改学小提琴，到九岁时，他已开始登台演出，演奏他根据法国革命歌曲《卡马尼奥拉》改编的一组变奏曲。从1793年起，帕格尼尼开始举行个人独奏音乐会，他的演奏水平也随一次次登台演出而迅速提高。为了进一步提高演奏技巧与作曲能力，帕格尼尼和父亲一起于1795年9月初动身到帕尔马(Parma)，拜意大利著名小提琴家、作曲家罗拉(A. Rolla,1757—1841)为师。据说，当父子俩在隔壁一间房里等候卧病的罗拉接见时，父亲看到桌上放着一把小提琴和罗拉新近创作的协奏曲谱子，就命令儿子视奏。罗拉闻声惊起，及至他发现拉得这么出色的原来是个孩子时，他叫道："我没有什么可教你了，我的孩子！……"不过罗拉还是教了他几个月，然后把他介绍给意大利作曲家巴埃尔(F. Paër, 1771—1839)的老师吉雷蒂(G.Ghiretti)，在他那里学习作曲。这一时期，帕格尼尼写了二十四首赋格曲，并花费了很多时间与精力学习乐器法，这些对他以后的创作无疑是很有裨益的。

1797至1798年间，帕格尼尼以演奏家的身份在意大利北部地区

作旅行演出，他访问了伦巴第的所有主要城市，而在每个地方，他都获得了很大的成功，他的名声也沿着他的足迹不断传播开来。回到热那亚以后，帕格尼尼更加紧创作，他写了一些用吉他伴奏的《小提琴奏鸣曲》，两套包括三个四重奏（小提琴、中提琴、吉他和大提琴）的作品，以及在他的作品中占有重要地位的小提琴独奏曲《二十四首随想曲》（约1805年）。这些作品（尤其是《二十四首随想曲》）的曲调优美如歌，绝妙地体现出民族风格的许多优秀特点，同时显示出作曲家丰富的幻想及高超绝伦的演奏技术。

1805年3月，帕格尼尼受到拿破仑的妹妹伊丽萨·巴切科基(Elisa Bacecocchi)邀请，到卢卡宫廷中任职。帕格尼尼很不喜欢这个职位，但他还是有很长一段时期在那里供职，直到1813年才与伊丽萨公主脱离关系。此后，帕格尼尼开始专心从事演奏活动，其中仅在米兰一地的演出就有不下于三十七场之多。1828年至1832年间，帕格尼尼先后在奥地利、捷克、德国、法国和英国等欧洲国家巡回演出，所到之处无不受到热情的欢迎。同时，帕格尼尼的创作也有了长足的进步，他的许多重要作品，如根据歌剧、舞剧或民间主题写成的变奏曲《女巫之舞》(1813年)、《威尼斯狂欢节》(1829年)，小提琴作品《无穷动》(1830年)，以及他的五部《小提琴协奏曲》(1811/1817—1830年)等，都是在这一时期相继问世的。

帕格尼尼的晚年大多是在帕尔马度过的。他在这里的一幢别墅中忙于计划自己作品的出版工作，但由于他的要价太高以及其他一些原因，他生前出版的作品很少，这在一定程定上导致了他的一些优秀作品的失传。1839年初，由于帕格尼尼的健康状况每况愈下，他遵照医生的嘱咐，来到法国海滨城市马赛休养。在这里，帕格尼尼的病情稍有好转，就参加了他最心爱的、贝多芬的一部四重奏作品的演出。这次演出耗尽了他的精力，此后，无论是热那亚还是法国南部尼斯(Nice)的疗养，都没能挽救这位音乐家的生命。1840年5月27日，帕格尼尼怀抱着他心爱的小提琴，作了临终前的一番演奏后，在尼斯去世。

帕格尼尼的具有独特性的创作和自由即兴的演奏，是十九世纪上半叶欧洲浪漫主义思潮的反映。法国画家德拉克洛瓦、作家雨果

等浪漫主义文学艺术家的优秀创作，都是与帕格尼尼的艺术属于同一类型的，而帕格尼尼的创作对浪漫派作曲家如李斯特、舒曼、柏辽兹等均产生了一定的影响。帕格尼尼在演奏中首创的双泛音、跳弓、弓杆击弦以及单弦演奏等技法，其影响不仅在于以后的小提琴作品，甚至还涉及钢琴演奏和配器法的发展，他的一些小提琴曲也曾被李斯特、舒曼、勃拉姆斯、拉赫玛尼诺夫等作曲家改编为钢琴曲。
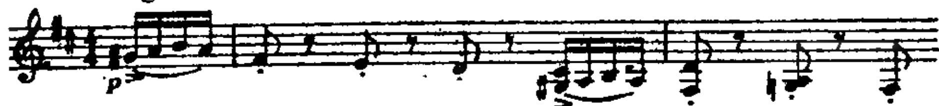
第一小提琴协奏曲

（♭E大调　作品第6号）

在帕格尼尼出版的小提琴协奏曲中，保存至今的仅《第一小提琴协奏曲》和《第二小提琴协奏曲》两部，而经常被演奏和最受欢迎的也只是《第一小提琴协奏曲》。作品的创作时间众说不一，大致是在1811至1817年间完成的。帕格尼尼在这部作品中充分运用了他的双泛音、跳弓等独具匠心的高超技巧，此外，就像其他意大利作曲家在他们的作品中所表现的那样，在这部作品中也可以听到许多如歌的美妙旋律。全曲演奏历时约三十四分钟，在这样一部规模较大的小提琴作品中，由于变化繁多，很少使人产生厌倦无聊之感。

《第一小提琴协奏曲》原来用♭E大调写成，而独奏小提琴为了减轻技巧上的困难，并得到某种特殊效果，一般将定弦调高半音而使用D大调的乐谱，这在某种意义上来说就好像用了移调乐器那样。现在，无论是管弦乐队还是独奏小提琴，一般都用D大调乐谱演奏。

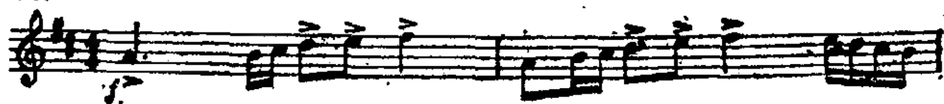
按照通常惯例，乐曲以管弦乐队强有力地呈示主题作为开始。最先出现的一个动机由弦乐器清晰地奏出，它暗示出了乐章中其他一些主题：



随后，乐队以有力的全奏奏出了一个气势豪迈、生机勃勃的主题，但无论从这个主题的重要性还是出现的频率方面来看，都算不上
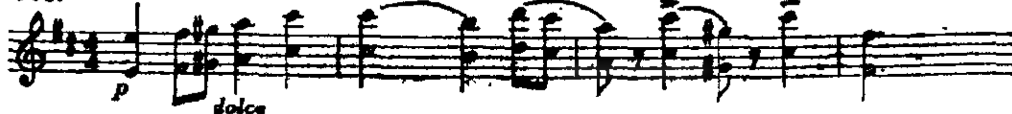
是第一主题，真正的第一主题则由独奏小提琴所呈示。

例16
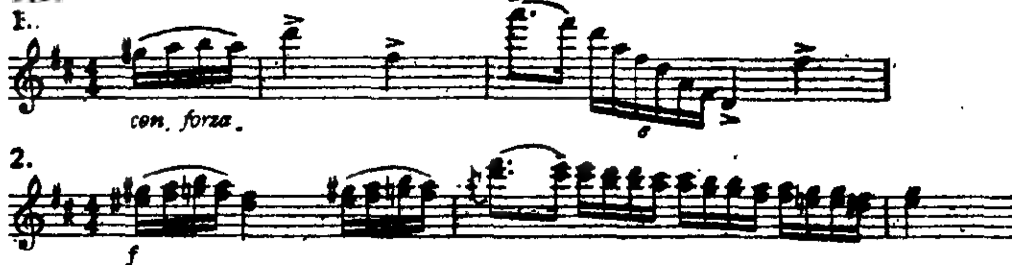


与这个主题相对应的是乐章的第二主题。这是一支轻松流畅、优美如歌的旋律，它在整个乐章中以原形及变形在不同乐器上多次出现，起着极其重要的作用：

例17



独奏小提琴加入后，呈示出第一主题的两支旋律。这两支旋律虽然旋律线有类似之处，但风格情趣绝然不同，前者自由宽广，具有十分豪迈的气质；后者激动兴奋，具有热情奔放的情调：

例18



在第一主题奔放的旋律的对照下，独奏小提琴奏出的第二主题要比先前乐队呈示这一主题时显得更其妩媚动人。随后，第二主题的第二支旋律以稍加变化的形式出现在独奏小提琴上，一个音阶式急速上行并最终达到高把位颤音的音型把音乐推向了高潮。这时，一直处于从属地位的乐队仿佛等待已久那样接了过去，并以雄壮的乐声结束呈示部而转入发展部。

进入发展部后，乐队奏出了一个突如其来的全奏和弦（*ff*），独奏小提琴的华彩乐段随之活跃起来，但马上又是一个停顿，第二主题的一个变形犹如温柔的歌曲般在独奏小提琴上鸣响：

例19
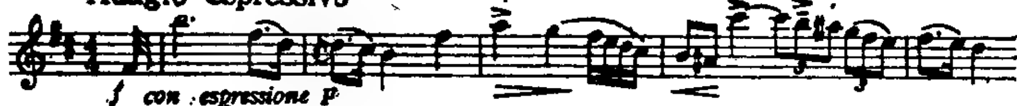


音乐又一次变得华丽辉煌，而温柔的歌曲也再度以稍加变化的形式出现。在这段音乐中，无论是力度弱与强的交替，抑或静与动的转换，都是很有效果的。

乐章的再现部不是以第一主题的再现、而是以如歌的第二主题的D大调再现开始，经过第一主题第二支旋律的变形的过渡而进入华彩乐段，独奏小提琴充分发挥技巧，非常华丽地把音乐导入结尾部分，整个乐队以迫不及待的进行强有力地结束了这一乐章。

由于规模宏大，而且是戏剧性的和华丽的，这一乐章经常作为一首曲子而单独演奏。

第二乐章简单质朴，具有悲壮的气质。乐曲开始是乐队雄壮地连续奏出的和音，这是一个非常戏剧性的开端。在这种氛围中，独奏小提琴与整个乐队的一声咆哮引出了一支隐藏着热情的柔和的旋律：
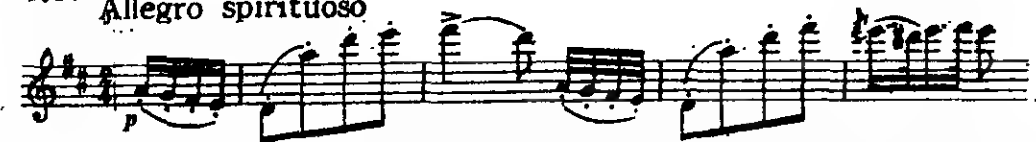
例20' Adagio espressivo



这支旋律如歌似泣般地进行着，乐队和弦的加入使它显得更其悲壮。最后，当音乐慢慢地沉寂下来时，从乐队中迸发出来的一个有力的和弦毅然结束了这一乐章。

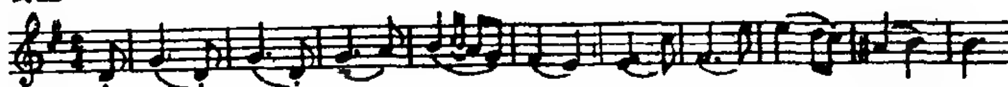
第三乐章是一支快板的回旋曲。乐曲从独奏小提琴上一个轻快而幽默的主题开始。这个主题的设计不仅意在激发美感，而且着意表现独奏家轻盈而灵巧的弓法。这种跳跃般的断奏技法在帕格尼尼的时代尚属罕见，而帕格尼尼本人精湛的演奏示范更使听众瞠目结舌。

例21



这个主题在独奏小提琴与乐队全奏中多次反复后，独奏小提琴又奏出了副主题那如歌的旋律：

例22



开头的主题以片断的形式出现以后，乐曲以种种复杂而华丽的小提琴技巧获得了极好的效果，最后，全曲在乐队华丽的音响中结束。

罗 西 尼

（Gioachino Rossini 1792—1868）



著名意大利作曲家佐阿基诺·罗西尼1792年2月29日生于威尼斯港湾的一个小城镇。父亲是这个小城镇的一名传递信息的号手，公余时间也常参加当地剧院乐队的演出。但是由于老罗西尼曾经拥护过共和政体，因此在教皇政权复辟之后便被革职，这样，他和他的妻子就不得不参加流浪的歌剧团到各地巡回演出，依靠一些不固定的收入勉强维持生活。

罗西尼的童年多半是在波伦亚（Bologna）——意大利的一个著名的音乐中心——度过的；在这样一个音乐气氛特别浓厚的城市里，他得有机会从小就开始学习弹奏羽管键琴和唱歌。大约十岁时，他便参加了教堂合唱队，帮助家庭挣钱。满十二岁时（1804年），他开始接受比较有系统的音乐教育。很快地，他不论在歌唱、弹伴奏或吹奏法国号等方面都有了很大的成就。1807年罗西尼进波伦亚音乐学院深造，在学校里他专心研究海顿和他所崇拜的莫扎特的作品。就在这一段学习期间，他已写出了大量的作品，其中包括宗教音乐作品、声乐作品和器乐曲等。1810年罗西尼在音乐学院毕业之后，便立即投入歌剧创作活动。

十九世纪初的意大利，只有像米兰、罗马、威尼斯和那不勒斯那

样的大城市才有固定的歌剧院。为了满足其他中小城市对音乐艺术的需要，一些所谓流浪歌剧团的组织建立起来了。罗西尼在毕业后，也像他父亲那样参加了流浪剧团，在剧团中，他又是演员，又是乐队指挥，同时还是作曲者。为了适应各城市不同观众的不同趣味和要求，罗西尼每年大约要写四至五部歌剧，这些歌剧多半是采用喜歌剧的体裁写成的。

罗西尼的早期歌剧创作，要算1813年在威尼斯首演的《坦克雷迪》最为成功。这部歌剧是根据法国启蒙思想家、作家伏尔泰的浪漫悲剧写成的，其中有一首咏叹调几乎成为整个威尼斯家喻户晓的歌曲；这部歌剧受到全意大利听众欣喜若狂的欢迎，罗西尼也一跃而为意大利最有声望的作曲家。但是由于创作上的多产和时间的匆促，罗西尼在这一时期所写的作品中有很大一部分是相当粗糙的。

1815年春，罗西尼应那不勒斯一所大剧院的聘请而担任剧院作曲家的职务，从此，他那将近五年的"流浪"生活便告结束。同年8月，罗西尼在那不勒斯所写的第一部歌剧《伊丽莎白》首次上演。在这部歌剧中，罗西尼把宣叙调的传统的古钢琴伴奏改为管弦乐队伴奏，尤其重要的是他还把咏叹调中的全部旋律进行、包括所有的装饰音和花腔都用音符记下；而在这之前，意大利作曲家在咏叹调中仅仅是勾出旋律的主要轮廓，而让唱歌者在表演时随个人的兴趣和才能即兴地加以发挥。罗西尼这一大胆的创举取消了歌唱家历来享有的特权，使作曲家得以从过去的从属地位中解放出来，同时使这种意大利正歌剧的创作发生很大的转变。此外，罗西尼还赋予这种意大利正歌剧以一种有意义的内容和戏剧性的发展，并加强了它与当代思想和现实之间的联系。罗西尼在那不勒斯时期的已臻炉火纯青境地的歌剧创作，大都属于这种意大利正歌剧的范畴。除了上述的正歌剧创作之外，罗西尼还在这一时期中创作了喜歌剧《塞维勒的理发师》(1816年)，这部作品可以说是意大利喜歌剧的登峰造极之作。

1820年至1821年间，由于烧炭党起义和随后的革命运动的失败，国内政治空气的窒闷大大地限制了艺术的发展，因此在1822年间罗西尼便随意大利歌剧团遍游欧洲各国。从1824年起，他在法国

巴黎定居。

罗西尼在巴黎时负责管理意大利歌剧在巴黎的意大利剧院的演出事宜，他在宣扬意大利歌剧音乐方面有很大功绩，但是他从未为巴黎写过一部意大利歌剧。罗西尼努力的目标在于创作法国歌剧——他费了很大的功夫苦心孤诣地研究法国语言、法国民歌和法国歌剧的传统，并为法国舞台改作了他在意大利时所写的一部分早期作品，最后又在1829年用法文剧词和法国大歌剧的风格写出了他的最后一部歌剧《威廉·退尔》。在这部歌剧中，罗西尼创造出英雄浪漫主义的新典范。这部歌剧的构思与罗西尼的爱国热情，以及始于法国的、1830年革命前夕的进步社会思想对艺术所提出的要求都是互相吻合的，歌剧上演的时间虽然不长，但它对歌剧艺术的发展所起的影响却很大。罗西尼在创作这部歌剧时还只不过三十七岁，但自此之后他虽然还活了差不多四十年光景，却再也没有写过歌剧，而仅仅创作了《庄严弥撒》、《圣母哀悼曲》以及一些钢琴曲等，这在音乐史上一直是一个非常奇特、同时也是非常难以解释的现象。

罗西尼在他的歌剧《威廉·退尔》上演后，曾多次作演奏旅行，在1836年间回到意大利。但在五十年代中期，由于患病，不得不再迁居巴黎。1868年11月13日，罗西尼在巴黎附近逝世，他的骨灰则在十九年后才运回意大利，安葬在佛罗伦萨的一所教堂里。

歌剧《塞维勒的理发师》序曲

罗西尼的歌剧《塞维勒的理发师》和莫扎特的歌剧《费加罗的婚姻》一样，都是根据法国喜剧作家博马舍的三部曲写成的；《塞维勒的理发师》是三部曲中的第一部，《费加罗的婚姻》是其中的第二部。莫扎特根据这同一题材的歌剧创作比罗西尼差不多早三十年，而故事的情节却在《塞维勒的理发师》之后。罗西尼的《塞维勒的理发师》是1816年间为罗马狂欢节的演出而写的。这部歌剧的第一次演出由于反对派的故意捣乱而完全失败，但是第二次上演却得到广大听众的热烈欢迎，据说热情的听众还因此为罗西尼举行了火炬庆祝游行。

歌剧《塞维勒的理发师》的剧情大致是这样的：有一个贪财好色的老医生想要霸占他所监护的一个贵族出身的少女，就用尽各种卑劣的手段禁止这年轻美貌的少女与任何男子接触，但是由于当地一位理发师费加罗的从中帮助，这个少女终于得与她的情投意合的情人结婚，而使老医生陷入狼狈不堪的境地。这部歌剧是罗西尼用了大约三星期的时间写成的，其中，他采用了以前的作品中的一些素材。这部歌剧的序曲也是从他自己的其他作品中借用过来的——据说它在罗西尼以前所写的其他歌剧中早已用过不止一次呢！这首序曲是没有标题性的，它与这部歌剧的音乐也很少有主题上的联系。但是即使这样，总的说来它还是与歌剧内容相接近的。

序曲用奏鸣曲形式写成，但其中没有发展部。乐曲开始时是一段相当长的慢引子，这段引子以整个乐队奏出的两个响亮而有力的和弦开始，仿佛是为了敦促听众注意倾听似的；随后是弦乐器的窃窃私语和长笛的叹息：



序曲开始时的这段音乐，有效地把听者引到了这部歌剧的欢乐而戏谑的气氛中。接着又是整个乐队的有力的两击和跟随在这之后的同样的旋律进行，音乐逐渐地从那被抑制的抖动中扩展开来，这时候从管弦乐队的深处升起了一个温柔而亲切的旋律，宛如一首充满青春的爱情芳香的歌曲：



旋律的进行宁静而流畅，但是当它静息下来的时候，四面八方又相继传来难以抑制的窃窃私语，它时而在小提琴和中提琴上，时而在大提琴上，时而又转到低音提琴上，就这样，它几乎跑遍了整个乐队的各个不同的音区，像一支小夜曲在那沉睡的西班牙城市的寂静的

上空飘荡一样。总的说来，这一段引子所体现的是一种温柔而抒情的心境，而它的精致的结构、透明的色彩以及匀称的和声与调式都是这一段引子的特征。
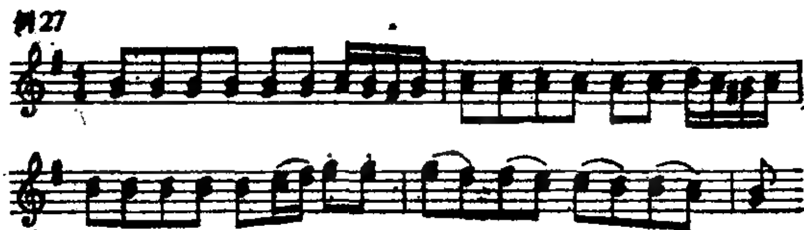
接着，这沉思般的慢引子便被奏鸣曲形式的快速的呈示部所代替，这时候在断续的和弦的背景上出现了一个猛进的第一主题：



这个主题越来越壮大，越来越响亮，这一切恰如欢乐的生活闪耀着它那幸福的光芒一样。不多久，第二主题的出现取代了第一主题的发展，这个新主题起初由双簧管奏出，后来由法国号加以复奏：



然后是第三主题：



第二和第三主题的展示描绘出一个节庆欢乐的舞蹈场面，这是狂欢节的游行的行列，它把所有的观众全都吸引进来。音乐从呈示部过渡到再现部时是以几个音响微弱的和弦作为枢纽的，在再现部中，音乐比前更清新、更欢快，结尾部非常宏伟、宽广而华美。整个序曲以这毫无节制的狂欢作为结束。

歌剧《威廉·退尔》序曲

《威廉·退尔》是德国伟大诗人和剧作家席勒的最后一部重要剧

作，这部作品以十三世纪瑞士农民团结起来反抗奥地利暴政的故事为题材，歌颂瑞士人民反抗异族压迫、争取自由独立的英勇斗争。剧中的主人公威廉·退尔是瑞士一个善良正直的射手，由于他不畏强暴，敢于反抗奥地利总督的虐政，因此成为奥地利统治者的眼中钉。在奥地利统治瑞士百年纪念的那一天，总督把他自己的一顶帽子悬挂在一根柱子顶上，要所有从柱子前走过的瑞士人民都向他的帽子行礼。这一天射手威廉·退尔和他的儿子正好路过这里，但他不肯向统治者的帽子行礼，于是总督便故意刁难他，要他在百步之内把放在他儿子头上的苹果射下，退尔果然一箭射中。但是退尔在射箭之前同时拔出第二枝箭，准备万一射死自己的儿子的时候，便把总督一并射死，这事不幸被总督发觉了，因此他仍然被扣押起来。后来，解送威廉·退尔入狱的船在湖上遇险，他乘机逃脱并射死总督，配合着瑞士人民对统治者的武装进攻，共同完成了推翻异族统治的历史使命。

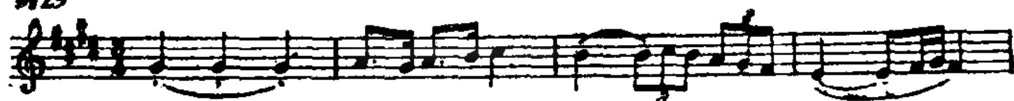
罗西尼的歌剧《威廉·退尔》是根据席勒的同名剧作编写的，全剧共分五幕，后来又改编为四幕。由于整部歌剧演出的时间过长，剧词又编写得不好，因此很少演出；但是《威廉·退尔》的序曲却驰名全世界，成为音乐会上经常演出的节目之一。

罗西尼在进行这部歌剧序曲的构思时，原先是打算依照欧洲（意大利除外）所惯用的一些戏剧性的原则来进行创作的。但是当他第一次运用这样一个对他说来完全是新的器乐曲风格时，他却把这首序曲的形式扩大为一部含有四个“乐章”的“交响曲”。这首序曲的“第一乐章”非常富有诗意，它出色地描绘出深居的宁静和大自然在夜深人静、万籁俱寂时的安谧——也许这也就是瑞士的大自然美景的写照！乐曲开始时有一段引子，由一把大提琴独奏，但很快地它又结合着另外四把独奏的大提琴而构成美妙的大提琴五重奏；这段音乐悠缓恬静，发人深思；柴科夫斯基就特别喜欢这段五重奏音乐。

例28



这里所描绘的是一个群山环峙、万壑千崖的山国，甘美的清泉从那漫山遍谷的蓊郁茂密的森林中穿过衬托着那终年积雪的皑皑的山峰，形成一幅幅秀丽的画面。这一"乐章"基本上只是由低音弦乐器——大提琴的五重奏和低音提琴的伴奏——奏出的，它那深沉而温暖的音色，确切地描绘出这种恬静的景色和威廉·退尔原先的那种安静而无忧无虑的生活：



但是在这种宁静的气氛中，我们也隐约可以听到定音鼓的轻微的滚奏，这是从远处传来的一阵雷声，它预示这山国的和平宁静的生活即将遭到暴风雨的侵袭。

第二"乐章"是暴风雨场面的描写。

天空乌云密布，大地显出一种暴风雨前的可怖的寂静，群鸟竞相逃避风雨，它们的叫声在山谷中激起了一阵阵的回响；急速的半音下行和上行的乐句，描绘倾盆而下的暴雨和湖面上汹涌的波涛，大钹模仿电闪，大鼓模仿雷鸣。这是一场艰苦的搏斗，退尔一方面得与这凶猛的自然力搏斗，一方面还得与统治者搏斗。很快地这场暴风雨便过去了，退尔终于挣脱了风暴的魔掌，挣脱了比风暴凶恶百倍的暴君的桎梏。
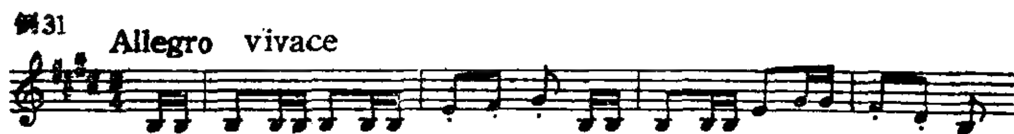
总的说来，这段音乐虽然很美，也很宏伟，但它缺少一种使人震慑的阴暗色彩，也缺少一种使人惊心动魄的力量。如果跟贝多芬的"暴风雨"场面相比，罗西尼的这段音乐的确要逊色得多。我们听贝多芬的"暴风雨"时，所感觉到的并不是乐队，也不是音乐，而是活生生的暴风雨本身；在贝多芬的音乐中到处充满了幻象——狂风骤雨，电闪雷鸣，树木劈裂声，人的惊喊以及牲畜的鸣叫——一切都是震天撼地，叫人胆战心惊。法国著名作曲家柏辽兹曾说过，贝多芬的暴风雨是任何时代任何作品都不可能与之比拟的；我们听过罗西尼的这段音乐之后，便可确信柏辽兹的这句话并非言之过甚。

第三乐章照例是暴风雨过后的一片清新的田园景色，阿尔卑斯山在暴风雨过后重又恢复原来的恬静。英国管奏出的一个牧歌风的旋律美妙非凡，而长笛在这个宁静的曲调上的追逐嬉戏，也不断以其清新愉快的闪光来吸引听者的注意。



在一定的间隙中传出的三角铁的轻微的响声，暗示那系在牲畜身上的小铃的声音，这种铃声的效果用来伴随愉快的牧歌是很恰当的。

跟随在英国管奏出的牧歌的最后一个音之后，号角的合奏响起来了——这是第四"乐章"的开始，这两个"乐章"是紧相衔接的。



这是一首充满光和热的进行曲，它的节奏和主题虽然都相当陈旧，但是这段音乐的确经常为听众所钟爱。"乐章"开始时的军号声是进军的号召，随后的主题是瑞士军队的写照；音乐充满了罕有的热情和英勇刚毅的特性。毋庸置疑，歌剧《威廉·退尔》序曲确实是罗西尼的一部感人至深的天才杰作。

歌剧《塞米拉米德》序曲

1822年，罗西尼为威尼斯的费尼切① 剧院创作了他的最后一部意大利歌剧《塞米拉米德》，次年 2 月 3 日，这部二幕歌剧在该剧院首演〔此后，著名作曲家威尔第的歌剧《欧那尼》(1844年)、《弄臣》(1851年)、《茶花女》(1853 年)等重要作品也是在这里初演的〕。这部歌剧
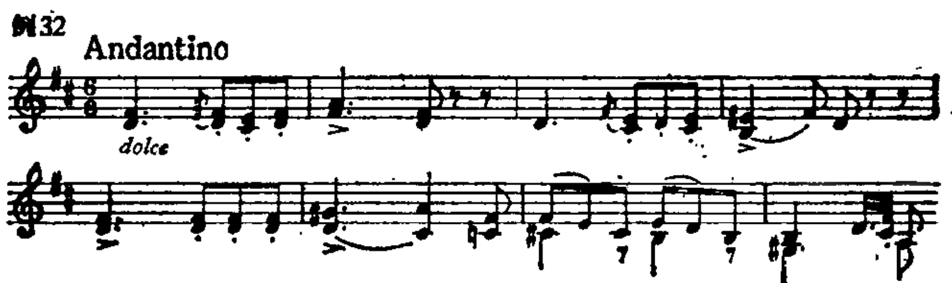
---

① 意大利文fenice的译音，意即"长生鸟"。

的剧本是意大利脚本作者罗西(Gaetano Rossi,1774—1855)据法国作家伏尔泰的悲剧创作的。悲剧的故事是这样的：聪明美貌的古代巴比伦王后塞米拉米德与情人阿苏尔王子一起害死了国王尼努斯，共谋篡位。王后有个儿子,自幼被弃,长大后化名阿尔萨切，进王宫任职,后来升为宫廷大臣。阿尔萨切出征,凯旋归来。王后不知这位英俊的宫廷大臣是自己的亲生儿子，便爱上了他。但阿尔萨切早已与公主阿泽玛相爱。一天,王后在祖庙召集巴比伦臣民,拟宣布王位继承人。这时,国王尼努斯的墓门仿佛被一只无形的手推开了,国王的幽灵出现,并当众宣布：阿尔萨切应该继承王位,还召阿尔萨切当夜到他的墓里来,要向他透露自己惨遭暗杀的秘密，嘱他为父复仇。这时,长老奥罗埃揭露了王后塞米拉米德的罪行。王后表示痛悔,同意由其子阿尔萨切继承王位。当天晚上,阿苏尔暗自潜入墓中,图谋暗害阿尔萨切。塞米拉米德预知阿苏尔的意图,为了救儿子,抢先来到墓中。在墓中三个主角的相遇掀起了全剧的戏剧性高潮：阿苏尔向阿尔萨切猛击一剑，但这致命的打击被夹在他们之间的塞米拉米德承受了下来,阿尔萨切赶紧奋起反击,终于杀死了阿苏尔。最后,阿尔萨切登上王位,并圆满地娶了阿泽玛公主为妻。
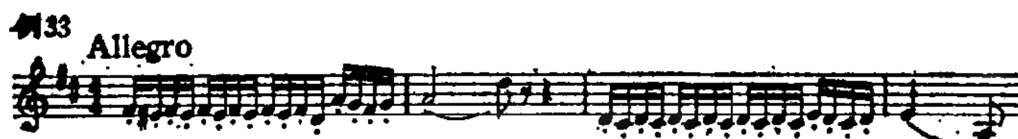
在罗西尼创作这部歌剧时,他作为优秀作曲家的地位已经确立,并已在国内外获得了极大的名声。当时罗西尼正随意大利歌剧团在欧洲各国访问演出,而奥地利维也纳的剧场为了一举挽救不振局面,聘请了罗西尼;就是在这里,罗西尼会见了贝多芬。

在罗西尼当时的作品中，《塞米拉米德》被认为是他的最出色的作品之一。尽管这部歌剧现在很少全剧上演，但这首著名的序曲和其中一两首咏叹调却是经常演出的。这首序曲具有豪华的情趣，而作曲技法也显然更为娴熟。为了与这部正歌剧相适应，序曲的构思相当宏大;与其他序曲相比,其篇幅也显得较长。因而作者在这首序曲的总谱上冠以“交响曲”字样。乐曲照例以奏鸣曲形式写成，它的开始部分十分独特：在定音鼓击出的持续音背景上出现了一段活泼的小快板引子,它逐渐积聚力量,最后在整个乐队三次奏出有力的和弦,便转入了小行板。这时,四支法国号悠然地奏出了这个庞大的序
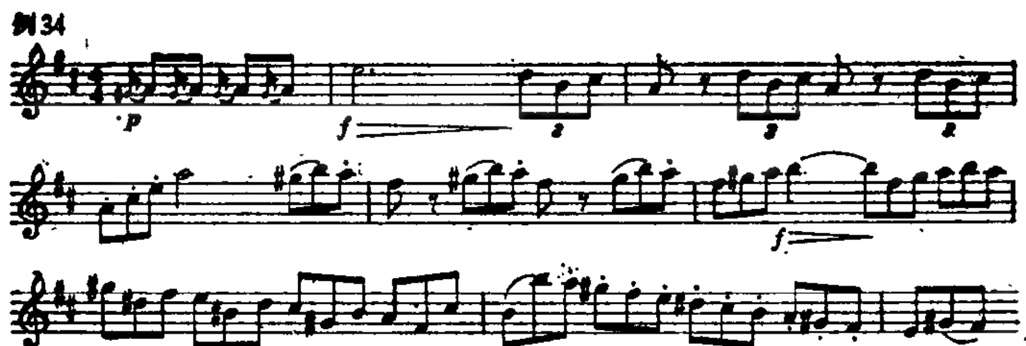
奏部分的优美主题，这个主题具有赞美歌般的气质，后来在歌剧中成了一支效果很好的大合唱：



这支优美旋律刚一结束，就响起了整个乐队蛮横而强有力的全奏，随后是双簧管和单簧管在小提琴拨弦衬托下优美的主题复述，至为分明的音响对比强烈地渲染出了浓郁的戏剧性气氛。当强横的全奏又一次奏响后，开始了乐队的类似引子中那种积聚力量的渐强乐句，并以三声强有力的和弦结束了序奏部分，乐曲随即转入快板，传来了弦乐器奏出的第一主题的旋律：



这个主题由乐队熙熙攘攘、忙碌不堪地加以重复和发展后，又转入第二主题。这第二主题是在弦乐器的拨弦伴奏下由单簧管和大管奏出的，它与第一主题形成了绝妙的对照：



不久，第一小提琴奏出了一段具有典型的罗西尼风格的渐强经过句片断，它以很弱的音响(*pp*)开始，逐渐发展到整个乐队的灿烂辉煌的爆发，呈示部就是在这热情洋溢的气氛中结束的。在这首序曲

中，罗西尼省略了发展部，而在第一小提琴平静的下行音型中开始了再现部。再现部照例是一边进行一边探寻呈示部中出现过的第一、第二主题。

序曲的尾声是先前在呈示部结束处出现过的罗西尼风的渐强乐句，和乐队灿烂辉煌的全奏。在罗西尼为数众多的序曲中，这个结尾特别引人注目，具有非常华丽、灿烂的效果。

总的说来，恰如其份地显示力度的效果、同初期作品相比更趋稳重的和弦应用等，是这首序曲至今仍经常演奏的原因。要说这首序曲象征或暗示出歌剧的内容，不免有点牵强附会，但是，它的音乐作为古代规模的大型悲剧的开端，其雄伟壮丽的风格则是显而易见的。

歌剧《喜鹊贼》序曲

歌剧《喜鹊贼》是罗西尼创作的第二十部歌剧，1817 年 5 月 31日首演于意大利米兰的斯卡拉①歌剧院。当时，著名的滑铁卢战役结束已有两年，欧洲大陆的各国人民经历了连年艰苦战争的动乱岁月后，开始得到宽慰，舒了一口气，他们从拿破仑时代的悲剧的恐怖中转开，试图回忆起怎样再次欢笑，而罗西尼的音乐，尤其是歌剧《喜鹊贼》中的音乐，就是这种思想的典型的反映。那时候人们对那一连串英雄主义感到厌倦，只求尽可能轻松而没有痛苦地娱乐一番，在这种政治气候以及渴求安宁的情绪下，产生了歌剧《喜鹊贼》。在这部歌剧中，罗西尼以其特有的手法淋漓尽致地表现出皆大欢喜的喜剧气氛，从而使罗西尼成了当时的风云人物，并使贝多芬的音乐在维也纳也不免显得有点逊色了。

罗西尼是根据盖拉迪尼的法语脚本创作这部歌剧的，剧情大致如下：年轻美貌的尼奈塔在富裕的法勃里齐奥家帮佣。她的父亲费南多因触犯军规被判死刑，尼奈塔劝父亲潜逃，并变卖了家中仅存的
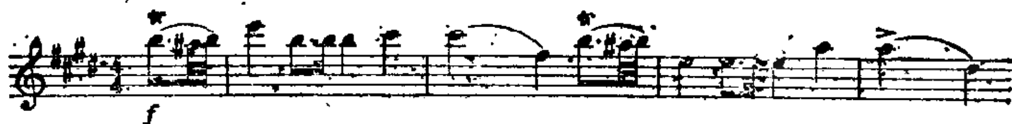
① 意大利文Scala（小梯）的译音，该歌剧院于 1778 年建于古教堂Santa Maria della Scala（小梯边的圣母玛利亚）的原址，因而得名。

一把银匙作父亲的盘缠。但事有凑巧，主人家这一天丢失了一把银匙，而他家的一只喜鹊声称是尼奈塔偷的，他们在尼奈塔的手帕中找到了钱，并从商贩那儿了解到尼奈塔卖给他的银匙上确有主人姓名的缩写字母 F.V.（富有戏剧性的是尼奈塔父亲的姓名缩写字母也是F.V.）。在这样“确凿”的证据下，法官判处尼奈塔绞刑，而她的父亲也被关入了监狱。当尼奈塔被押送到绞刑架旁正要行刑时，剧情发生了一个重大的戏剧性转折：那只喜鹊衔走了一枚钱币，人们追踪它，并找到了包括银匙在内的所有“失窃赃物”，并确认了真正的贼乃是喜鹊。最后，尼奈塔无罪开释，而她的父亲也因皇帝的特赦而获得了自由。

罗西尼的这部歌剧所获得的成功，看来部分地应归功于他在序曲的开端应用小鼓二重奏这一创新。但是，当时这一手法也曾遭到斯卡拉歌剧院某些听众的非议。关于这段鼓乐，还流传着这样一桩逸闻：当时有一位年轻听众（乐队指挥罗拉的学生）对罗西尼的这一创新极为愤慨，以致决定对这位“罪孽深重”的作曲家施加报复。他以匕首武装自己，希望能遇见罗西尼并实现他的计划。罗西尼得知此事后，深感兴趣，他劝罗拉带着这个学生来见他。罗西尼以谦逊的语调陈述了自己在这首进行曲风格的序曲中采用小鼓的理由，还答允决不再这样运用小鼓来得罪他。也许就是由于这个原因，罗西尼此后就不用小鼓二重奏来开始他的序曲了。

跟罗西尼的其他许多序曲一样，歌剧《喜鹊贼》序曲采用奏鸣曲形式。乐曲开始的那段有名的小鼓滚奏，先出现在第一小鼓，接着是在第二小鼓（它们分别置于乐队的两边），第三次两面小鼓齐奏。这段鼓乐庄重豪迈，扣人心弦，为即将出现的进行曲风格的序奏音乐定下了基调。鼓乐尚未停息，序奏部分的主题就雄壮而豪放地出现了：

例35 Maestoso marziale



这个主题在多次反复并稍加发展后，像乐曲开始时那样又响起

了第一、第二小鼓的滚奏，与第三次小鼓的齐奏同时，出现了一个疾走般的渐强乐句，在响亮的和声中进入了主部，然后第一主题开始在弦乐器上出现。这个主题的旋律也就是剧中第二幕尼奈塔在狱中和前来探望的友人皮波的一段悲哀的二重唱旋律。一般说来，罗西尼的歌剧序曲都是以表现戏剧的情节变化来构思的，而这一点在这部序曲中表现得尤为明显——在跟随于第一主题之后的一段发展变化中，那弦乐器突如其来地奏出的琶音所形成的强烈对比，以及在长号和大管那雄壮的乐声支撑下出现的戏剧性高潮，看来都与这部歌剧那充满戏剧性的情节不无联系。
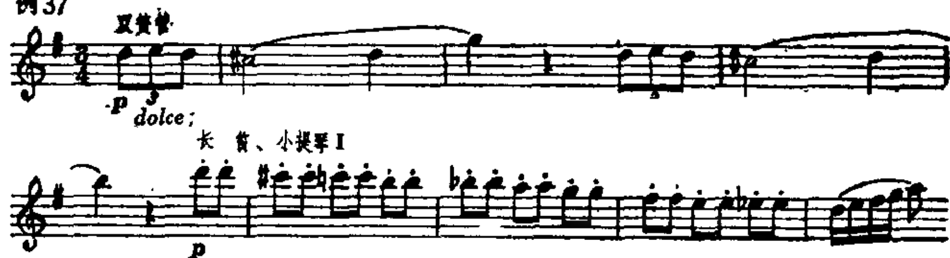
例36

Allegro
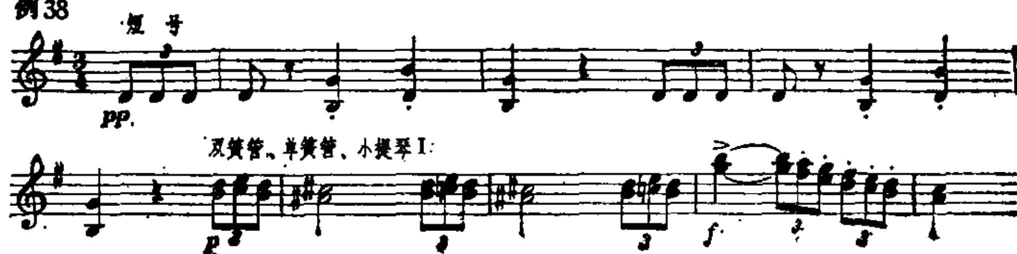


第二主题由短号和大管轻声奏出的和弦音导入，它先出现在双簧管上，长笛和第一小提琴继而以半音音阶断奏下行音型来加以完成：

例37



这个主题在复述时以短号加强，此后出现了一个第二主题的变形主题，它的前半句由短号奏出，而后半句则由单簧管、双簧管和第一小提琴来完成：

例38



旋律的开始很轻，虽有小鼓加强，听来仍像是从很远的地方传来。它在三次反复的过程中逐渐增强力度，最后达到了暴风雨般的高潮。这种“渐强”是罗西尼惯用的手法。在著名的《塞维勒的理发师》的一首咏叹调中，在罗西尼的每首歌剧序曲中，都可以听到这种渐强乐句，这几乎成了他的一种癖好。因而罗西尼的同时代人甚至给他取了一个外号：“渐强先生”。但这是一种绝妙的癖好，在加强气氛、使人振奋、增强戏剧感染力诸方面都起到了良好的作用。

呈示部在这达到高潮的音响中强有力地结束，并立即转入再现部。再现部照例是第一、第二主题的变形主题的逐一再现，只是配器稍有变化而已。乐曲进入尾声后速度加快了，出现了有力的切分音型，最后，全曲在华丽、辉煌的音响中结束。
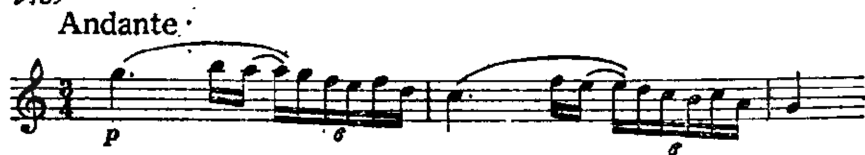
歌剧《意大利女郎在阿尔及尔》序曲

《意大利女郎在阿尔及尔》是罗西尼早期创作的一部二幕喜歌剧，初演于1813年。当时罗西尼还不到二十一岁，而就是在这一年中，他有三部歌剧首演，其中，《意大利女郎在阿尔及尔》和著名的《坦克雷迪》最为成功。从这两部作品中，已经可以看出罗西尼那出类拔萃的天赋，以及犹如喷涌的泉源一般的创作力。因此可以说，《坦克雷迪》奠定了罗西尼作为正歌剧作曲家的地位，而《意大利女郎在阿尔及尔》则确认了他的喜歌剧的天才。

罗西尼这部歌剧的脚本原是意大利剧作家阿内利(A.Anelli, 1761—1820)于1808年为作曲家莫斯卡(L.Mosca, 1775—1824)创作的同名歌剧而写的。剧情描述一位意大利女郎伊莎贝拉在阿尔及尔的一段遭遇：伊莎贝拉前往阿尔及尔探望情人——阿尔及尔国王穆斯塔法宫中的侍从林多罗。在宫中伊莎贝拉遇见了国王。国王对伊莎贝拉一见钟情。为了摆脱国王，伊莎贝拉和林多罗施展计谋，在国王的一名失宠的后妃艾尔薇拉的帮助下，终于双双逃离了阿尔及尔。

歌剧《意大利女郎在阿尔及尔》序曲用没有发展部的奏鸣曲形式
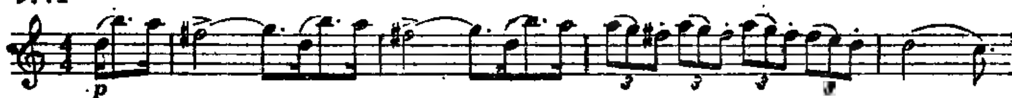
写成。乐曲开始是一段行板的序奏，轻柔的拨弦悠然进行着，忽然，乐队的一个粗暴而近于蛮横的和弦打断了它，接着，双簧管轻声唱出了一支悠美的旋律：



这支旋律立刻又化作乐队奏出的下行音型，并以形成对比的响亮的和弦转入小提琴奏出的颇具罗西尼风格的渐强音乐。这段音乐经过双簧管，由单簧管平静地结束。转入快板后，呈示部的第一主题生机勃勃地出现在木管乐器上。这个主题开始时的装饰华丽的曲调，与乐队那不容分说的强有力的和弦，突出地渲染了喜歌剧所特有的戏谑而轻松的气氛：



这个主题得到了充分的发展，并形成了高潮，具有气势磅礴的气魄，暗示剧中阿尔及尔国王那蛮横而不可一世的淫威。高潮过后，低音弦乐器奏出的一个经过句引出了呈示部的第二主题。就这个主题的情调来说，它与前一主题一样，活跃而无忧无虑，似乎又象征着伊莎贝拉和林多罗那足智多谋而富有年轻人朝气的特质：

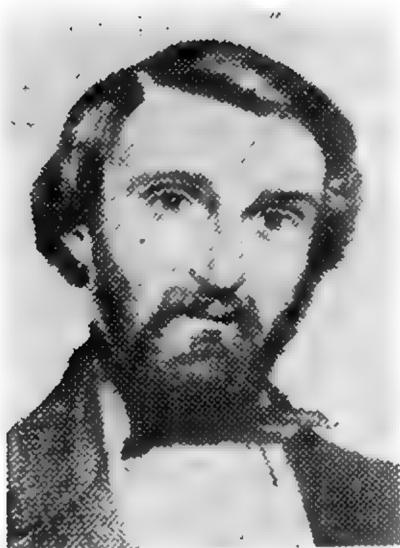


这个主题重复出现一次后，进入一段漫长的渐强，音乐随着力度的逐渐增强，再一次进入高潮。这个高潮在它发展的顶峰戛然而止，弦乐器轻声奏出的几个短小动机将乐曲转入了再现部。呈示部的第一、第二主题被稍加变化，相继再现后，全曲以华丽辉煌、绚烂多彩的尾声结束。

灵活而巧妙的音响强弱对比，以及富有极大表现力的旋律和十分雄伟的气势——这就是罗西尼的歌剧《意大利女郎在阿尔及尔》序曲的主要特征。罗西尼的天真烂漫作风在这首序曲中得到了最率直的表现。

威 尔 第

(Giuseppe Verdi 1813—1901)



著名意大利作曲家朱塞佩·威尔第于1813年10月10日出生在意大利北部布塞托(Busseto)附近的一个村镇，父亲是小客店主，母亲是纺纱女工。威尔第童年时曾随当地一家教堂的风琴师学习音乐。十二岁时到布塞托就学，并继续学习音乐。十八岁时，威尔第来到他向往已久的意大利音乐文化中心——米兰，报考米兰音乐学院。当时，这个音乐学院的院长认为像威尔第这样一个具有典型的伦巴第农民相貌的人是不适宜培养成专业音乐人材的，因而拒绝威尔第入学。但年轻的威尔第并不气馁：他在音乐学院的一位教授、作曲家拉维尼亚（V.Lavigna，1776—1836)门下学习作曲。拉维尼亚是当时斯卡拉歌剧院的指挥，同时也是一位优秀的音乐教师，在他的培育下，威尔第取得了很大的进步。

威尔第是在1838年开始他的长达五十四年之久的歌剧创作生涯的。他为他的第一部歌剧《奥柏托》倾注了无限心血，包括亲自承担了大量的抄谱工作，他的这些努力终于如愿以偿，1839年11月17日在米兰斯卡拉歌剧院的首演获得了很大的成功。此后，从1842年至1859年间，威尔第几乎是每年都有一部新歌剧问世。

威尔第四十年代创作的歌剧大多是具有爱国主义思想和强烈的

民族独立意识的。这些作品使处于奥地利统治下的广大意大利人民得到鼓舞，振奋起来，同时使奥地利当局感到惧怕，惶惶不可终日。在威尔第 1841 年完成的《纳布科》（又名《尼布甲尼撒王》）一剧中，有一段情节描写最高主教扎哈里亚预言新巴比伦国王政权必然崩溃，这在当时被认为是威尔第借最高主教之口预言了祖国未来的独立。因而人们把这部歌剧中那些有鼓舞力的、激昂的旋律作为民族解放斗争的象征而齐声高唱；歌剧中那段有名的、感人肺腑的希伯来奴隶合唱则在意大利城市街头广为流传。威尔第那部 1843 年首演的四幕歌剧《第一次十字军中的伦巴第人》是以 1096 至 1099 年第一次十字军东征为历史背景的。在东征的参加者中有许多意大利人，还有一部分伦巴第人。这次东征经历了一系列胜利和失败之后，以攻占耶路撒冷、建立耶路撒冷王国而告终。威尔第在这部歌剧中以十字军骑士暗示当时的意大利爱国者，宣告了爱国主义运动的最终胜利。但这些都没能逃过奥地利当局的注意：《第一次十字军中的伦巴第人》尚在排练之中，就遭到了奥地利警察当局的极力反对，他们对这部歌剧的上演横加阻挠，只有在脚本作了更改的情况下才准许上演。同样，在威尔第随后的几部歌剧，如根据雨果的题材而写的《欧那尼》（1844年）、根据席勒的同名剧本而写的《强盗》（1847 年），和根据莎士比亚的悲剧而写的《麦克白》（1847年）等作品中，作者以文学大师的素材，通过历史人物之口，道出了自己的爱国主义真谛。威尔第还曾受资产阶级革命家、民族解放运动中民主共和派领袖马志尼（G.Mazzini，1805—1872）的委托，用他提供的歌词谱写了革命颂歌《号角响了》（1848年），当时，马志尼写信给威尔第说："现在，和以往一样，意大利需要你的音乐。"就这样，在反对奥地利统治的民族斗争中，威尔第的名字也同争取独立的斗争联系了起来，成了战时的呐喊，在街角、墙头、门上，无处不有"Viva Verdi"① 字样。对于这一时期的威尔第，俄国评论家谢洛夫（A.H.Serov，1820—1871）曾作过这样概括性的

① "Viva Verdi"按字面解释意为"威尔第万岁"，但也可看作"Viva *V*ittorio *E*manuele *R*e *D'Italia*"的缩略语形式，意为"意大利国王维克多·厄马努埃尔万岁"，这标志着统一的意大利，因为厄马努埃尔是意大利统一后的第一个国王。

评论："像任何一个非凡的天才一样，在威尔第身上也反映出他的民族特色和他的时代。他是自己土壤上的花朵，他是当代意大利的喉舌。"

纵观威尔第这一时期的作品，虽然在数量上占据了他总数二十六部歌剧的一半以上，而且这些作品在当时也深受欢迎，可是能世代流传的却很少；然而，在这个时期的每一部作品中，都可以感觉到威尔第在创造上的迫切的探求。威尔第最受欢迎的、也是流传最广的作品，是他在五十年代初期相继写出的《里戈莱托》（一译《弄臣》）、《游吟诗人》和《茶花女》。这三部作品都是按法国正歌剧传统写成的。《里戈莱托》是以雨果的戏剧《逍遥王》为蓝本而创作的，由于这部歌剧必然会遭到检查机关的刁难，因而原剧中的国王被改成了十六世纪的意大利公爵，但剧名《诅咒》还是不能通过，最后才改为《里戈莱托》(弄臣名字的译音)，于1851年3月11日在威尼斯初演。尽管作了这些修改，原剧的基本思想仍完好地保存了下来，这也就是该歌剧大受欢迎的原因之一。

威尔第随后一段时期的创作经历了一个转变。正歌剧体裁所特有的那种豪华富丽的风格、隆重而浮夸的表面效果、庞大的结构和刻板的规格，都与威尔第的性格显得格格不入，使他感到拘束。他开始逐渐摆脱正歌剧的一些不良影响。这一转变经历了一个漫长的阶段：经过《西西里晚祷》(1855年)、《西蒙·波卡涅拉》(1857年)、《假面舞会》(1859年)等不无缺点的多次尝试，威尔第在1867年写出了面目一新的歌剧《唐卡洛斯》，以后，他又在《阿伊达》一剧中展示出自己的新风格。

在1872至1887年间，威尔第的歌剧创作曾一度中断，在这十五年中他仅写了一部壮丽的《安魂弥撒》。直到1887年2月，他才以歌剧《奥赛罗》打破了多年的沉默。如果说威尔第五十至六十年代的创作表现了作者现实主义创作的基础，那么，《奥赛罗》一剧则是他的现实主义歌剧创作的最充分的表现。此后，威尔第停止了悲剧创作，转而从事喜剧创作，这看来要归功于意大利诗人兼作曲家、脚本作家鲍依托(A.Boito,1842—1918)，他对威尔第十分仰慕，急不可待地向往

着与威尔第再次合作，他几乎是逼着八十岁高龄的威尔第写出了他的最后一部剧作——取材于莎士比亚的喜剧《温莎的风流娘儿们》的喜歌剧《福斯塔夫》。这部作品以其妙趣横生而充满智慧的滑稽情节，以及与以前的悲剧截然不同的明快情调，在威尔第的剧作中占有重要地位。

威尔第一生的功绩，在于他根据意大利歌剧的现实主义优秀传统，挽救并改革了意大利歌剧，创造了意大利民族的、现实主义的音乐戏剧艺术。

1901年1月27日，威尔第在米兰逝世，米兰数十万市民参加了他的葬礼。

歌剧《西西里晚祷》序曲

在意大利历史上，斯陶芬王朝覆灭以后，法国亲王安茹伊斯基于1266年在罗马教皇的支持下侵占了西西里岛。法国侵略者在西西里岛上横征暴敛，并将掠夺来的庄园、土地分配给普罗旺斯的骑士们。安茹伊斯基的残暴统治在人民中间激起了极大的愤慨。1282年8月31日，西西里岛西北部巴勒莫市（Palermo）的居民发动了马克思认为在历史上永垂不朽的起义。由于发动起义的信号是晚祷的钟声，这次起义便以“西西里晚祷”之名载入史册。
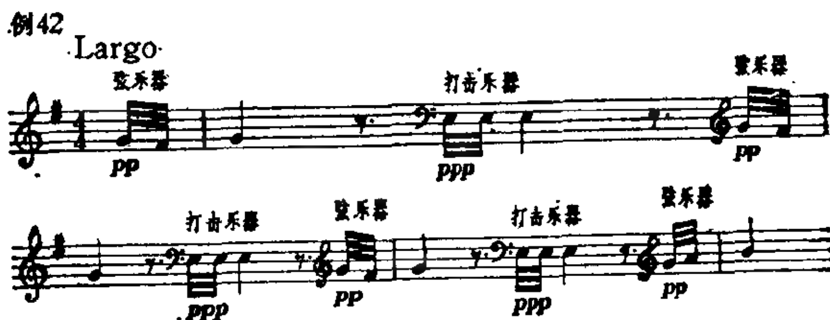
威尔第的五幕歌剧《西西里晚祷》的剧本作者是法国戏剧家兼脚本作家斯克里勃（E.Scribe，1791—1861）。从斯克里勃开始纂写脚本的时候起，威尔第就满怀踌躇与担忧的心情：在这样一位时髦的法国剧作家笔下，“西西里晚祷”事件中西西里人民反抗法国统治者压迫的史实是难以如实地反映出来的。威尔第还认为：“西西里晚祷”事件不适宜作为法国舞台上的歌剧题材。当然，斯克里勃持有不同意见，他在这一题材中首先看到的是对于注重布景华丽的正歌剧来说十分有效的外表效果与情节——密谋、杀戮、乐剧的场面等等，而不是从起义的历史意义等角度来构思的。在斯克里勃的脚本中，起义斗争仅仅是一个背景而已，在这个背景上发展着的是剧作家自己

虚构的戏剧。尽管威尔第对斯克里勃的脚本的题材处理和创作手法都感到不满意，认为这个脚本精神上萎靡不振，结局的依据也很糟，历史事件中的社会冲突遭到了妥协的解决，人民及领袖普罗契达的英雄作用也被减低了，但是，“西西里晚祷”这个爱国主义题材对威尔第来说还是颇具吸引力的。威尔第在这部歌剧的创作上煞费苦心，耗费了大量心血和近两年的时间，希望能以它来激发起意大利人民反抗奥地利统治的热情。

斯克里勃笔下的《西西里晚祷》的情节大致是这样的：年轻的西西里爱国者阿里戈与普罗契达共谋推翻法国的统治。阿里戈曾发誓要杀死暴君蒙福尔，但他发现自己原来就是蒙福尔的儿子。阿里戈爱着艾莲娜，而艾莲娜又与蒙福尔有杀兄之仇。在这种悲剧性的处境中，阿里戈向父亲妥协，出卖了普罗契达和艾莲娜。蒙福尔为了宣传西西里人与法国人之间的调和，缓和矛盾，同意阿里戈娶艾莲娜为妻。但是，广大西西里民众并没有停止斗争，他们计划以阿里戈与艾莲娜婚礼的钟声为信号，发动一场起义。艾莲娜为防止流血，想推迟婚期，但蒙福尔不允许。钟声终于敲响了，西西里民众奋起杀敌，消灭了以蒙福尔为首的统治者。

威尔第是在1854年完成歌剧《西西里晚祷》的，1855年这部歌剧在法国首演。次年2月4日在意大利米兰斯卡拉歌剧院演出时，为了得到奥地利检查机关的准许，剧名更改为《古兹曼的爵万娜》，剧情也不得不移到了葡萄牙。歌剧《西西里晚祷》序曲很好地暗示出了剧情：剧中主要角色的形象表现得很有特色，事件的进程也十分扼要。虽然歌剧《西西里晚祷》现在很少全剧上演，但这首歌剧序曲却是音乐会上经常演出的曲目。
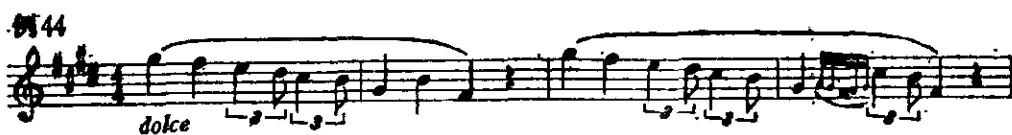
序曲用奏鸣曲形式写成。乐曲开始是一段慢速度的引子，它确定了以后音乐发展的英勇悲壮的性质。引子开始处是弦乐器和打击乐器相互轻声奏出的焦虑的应答，在这种不安的律动中，孕育着强有力的风暴，表现出西西里人民不堪压迫的激愤情绪：
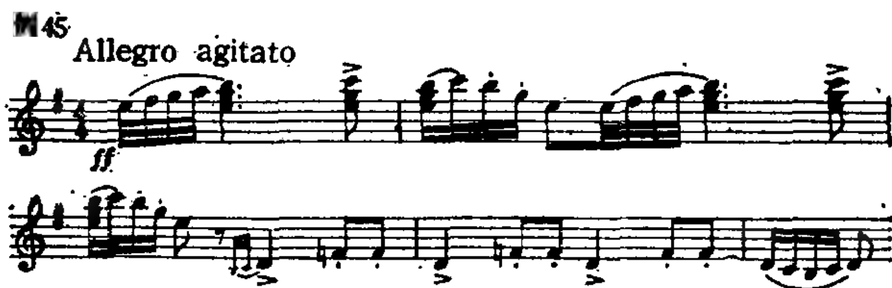


在这冗长的应答中，木管乐器三次奏出了一支短小的下行旋律，充满了悲愤的情绪，同时也给音乐的发展染上了极其悲壮的色彩：



这支下行旋律逐渐发展成一支宽广而优美的旋律，它就好像是女英雄艾达娜的一首壮丽的叙事诗，号召人民与奴役者展开不屈不挠的斗争：
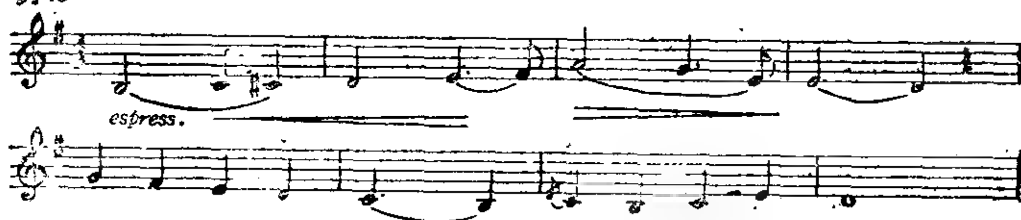


在这支优美旋律的进行中，始终伴随着得到打击乐器加强的那种不安的律动，预示着风暴即将来临。进入主部后，乐曲转入激动的快板，在定音鼓的一个很有威势的渐强滚奏引导下，第一主题以充满斗争激情而近乎残酷的调式色彩席卷整个乐队，一场风暴骤然而起：
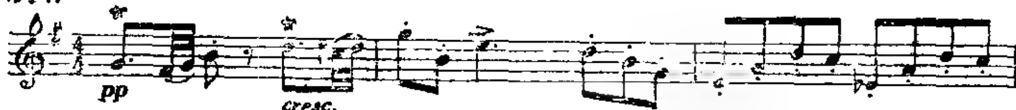


风暴平息后，第二主题的旋律在中提琴上轻松地奏响了。这个主题是建立在第三幕开始处阿里戈和蒙福尔的二重唱旋律上的。它具有威尔第所特有的美丽情调，并与第一主题那热血沸腾的势态形成了鲜明的对比。

例46



接着，一支豪迈而朝气勃勃的旋律出现在木管乐器和小提琴上。这支旋律在三次反复中不断增强力量，最后达到高潮，它象征着西西里民众不断高涨的力量，暗示出群众运动如火如荼的景象：

例47



高潮过去后，小提琴伴衬着引子中的那种不安的律动，轻声奏出了一支与前一旋律融洽而表情丰富的旋律。随后，乐曲转入E大调，第二主题的旋律在大提琴上再现。朝气勃勃的旋律又出现了，同样经过一段渐强后，进入了最急板(Prestissimo)。这时，铜管乐器吹响了雄壮的胜利号角，并出现了第一主题乐思的变型，全曲在这个激烈的高潮中告终。

歌剧《命运的力量》序曲

对于俄国的音乐戏剧爱好者来说，意大利歌剧对他们是很有魅力的。早在十九世纪的四十年代，几乎每年都有意大利剧团到俄国演出意大利歌剧。意大利男高音鲁比尼(G.B.Rubini,1794—1854)、男中音汤布里尼(A.Tamburini,1800—1876)等著名歌唱艺术家在莫斯科和彼得堡的演出都曾获得巨大的成功。威尔第的歌剧是从1845年开始在俄国闻名的；这一年，在俄国的舞台上首次上演了威尔第的四幕歌剧《伦巴第人》。

1861年，威尔第应彼得堡皇家剧院管理处之约，开始创作他的四幕歌剧《命运的力量》。威尔第在这部歌剧的创作中追求极其富有戏剧性的力量。为此，作曲家尝试了一种最富有戏剧性的创作手法：

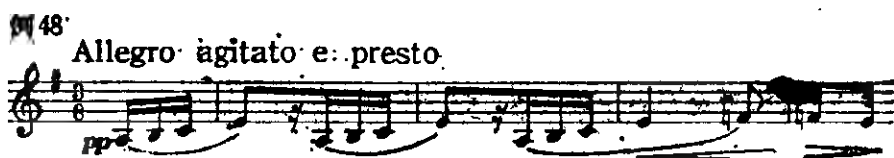
他避免了从来的宣叙调与咏叹调分开的惯例，写出了两者兼容的音乐。这部歌剧完成后，威尔第为该剧1862年11月10日在彼得堡的首演事宜，曾两度出访俄国。作曲家为此费尽心机，然而，与威尔第的其他歌剧不同，《命运的力量》在彼得堡遭到了冷遇。尽管这部歌剧是威尔第专为俄国听众而写的，但它却并没有被列入俄国剧院的保留节目。威尔第在俄国所受到的热烈欢迎，与其说是由于这部歌剧的某些优点，毋宁说是由于对威尔第那显赫的名字的无限崇敬。尽管如此，这部歌剧的序曲却是很出色的。在这里，就像在剧中那样，威尔第巧妙地织入了成功与失败、幸福与悲哀、祝福与诅咒等的精神上的对照。看来，这就是这部序曲至今仍受到音乐会听众欢迎的原因之一吧。

歌剧《命运的力量》取材于西班牙浪漫派诗人——里瓦斯公爵德·萨阿维德拉的戏剧《唐阿尔瓦罗》。剧中描绘的故事是曲折、悲惨而充满肃杀气氛的：主角阿尔瓦罗爱上了门第高贵的侯爵卡拉特拉瓦的女儿莱奥诺拉，但遭到侯爵的反对。他们相约私奔，又被侯爵发现。由于意外的事故，阿尔瓦罗打死了侯爵。为躲避侯爵之子唐卡洛的复仇，这对恋人只得出逃。在仓惶中，莱奥诺拉与阿尔瓦罗走散。为了避开其兄的追踪，她女扮男装，四处寻找爱人未遇，最后逃到一家修道院附近的山洞中隐居。阿尔瓦罗找不到莱奥诺拉，只得更名从戎。在战争中，阿尔瓦罗救了唐卡洛一命，但由于两人都换了名字，又从未见过面，因此互相没有认出来，直到阿尔瓦罗也负伤后，唐卡洛才从他的一束书信中发现这个救命恩人原来正是自己一直在寻找的仇人。阿尔瓦罗伤愈后，寻莱奥诺拉至修道院，唐卡洛追踪前来决斗。在决斗中，唐卡洛身负重伤，阿尔瓦罗找人救援，意外地在山洞中找到了莱奥诺拉。莱奥诺拉来到她哥哥身边，但是怀着愤恨的唐卡洛用尽最后力气把她刺杀，兄妹俩双双倒卧在血泊中。最后，阿尔瓦罗在附近悬崖跳下自杀。

歌剧《命运的力量》序曲与其他意大利歌剧序曲不同。它虽被称为序曲，实际上更接近前奏曲式样，这段序曲的演奏一般也不是在启幕前，而经常是在第一幕的第一场和第二场之间。乐曲以铜管乐器
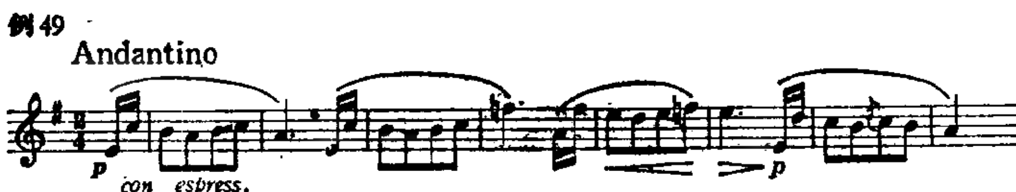
类似号角齐鸣般的强有力的e小调基音作为开始，暗示出了命运的不可逆违的力量。接着，节奏加快了，显示出剧中女主角坚定信念的第一主题开始在弦乐器上轻声鸣响：

例48
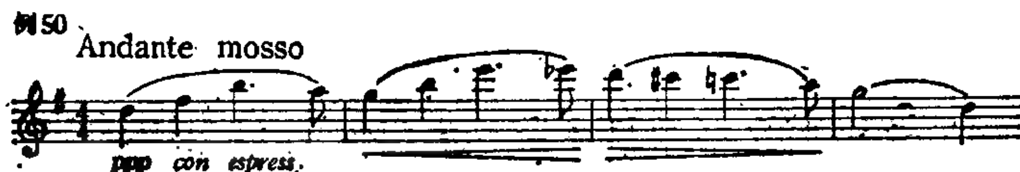


莱奥诺拉的乐思刚得到一小段展开，就被命运那不可抗拒的力量遏止住了，引人注目地传来了铜管乐器嘹亮的音色。随后，在慢速度上，木管乐器轻声奏出一支柔和而稍带忧郁情绪的显示爱的曲调，而代表莱奥诺拉坚定信念的乐思则处在伴奏的地位，与木管乐器上的这支如歌的曲调作应答。

例49



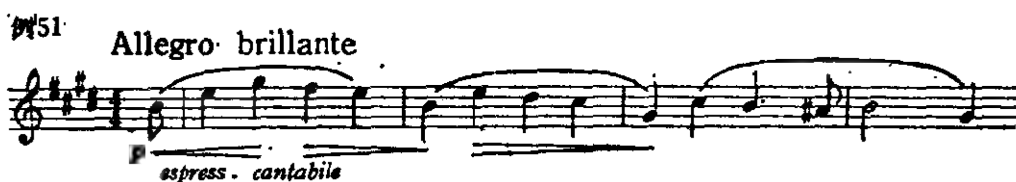
这支旋律反复一次后，小提琴以明朗的G大调奏出了最能体现威尔第风格的第二主题，这也就是剧中第二幕莱奥诺拉的祈祷歌《圣洁的圣母啊，请保佑我》的旋律。这个主题美丽而亲切，在大管、长号和低音弦乐器轻声奏出的第一主题的乐思的伴衬上，越发显示出其真挚感人的魅力：

例50
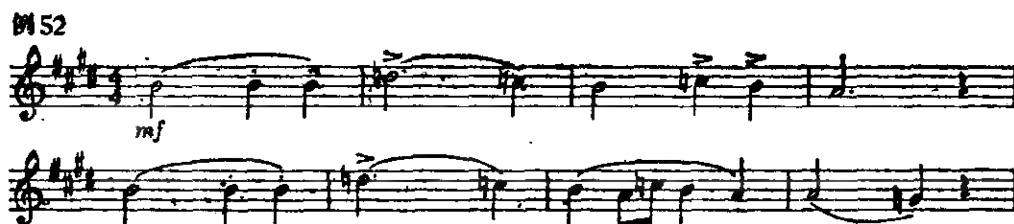


骤然，音乐进入急板，情绪也突然激奋起来，第一主题的动机在这里占据了主要地位。经过木管乐器上先前出现过的柔和而稍带忧郁情绪的旋律的略加变化的一段过渡，音乐转入快板，一支优美明朗的大调旋律出现在单簧管上，它在两架竖琴的伴奏下，愈加显得优美动人：

例51



突然，铜管乐器的声声召唤使气氛为之一变，第一主题在激昂的音响中展开。紧接着，似乎暗示修道院中端庄肃穆的气氛那样，传来了铜管乐器威严的音响：

例52



在乐曲类似再现部的一段音乐中，第一、第二主题和其他一些重要主题以不同的面貌出现，速度也随之逐渐加快，并形成了一个戏剧性高潮。乐曲的整个结束部分始终充满着悲剧性的感人力量。

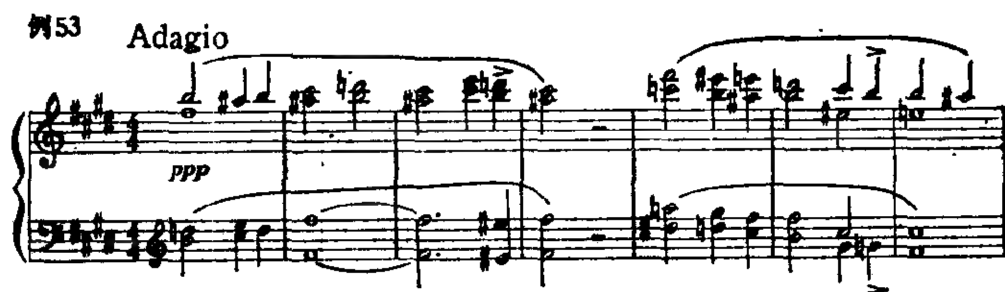
歌剧《茶花女》序曲及第三幕前奏曲

十九世纪五十年代初期，威尔第的歌剧《里戈莱托》、《游吟诗人》相继在意大利歌剧舞台上获得了巨大的成功，但他的三幕歌剧《茶花女》于 1853 年 3 月在威尼斯的首演却遭到了彻底的失败。当时，意大利的歌剧观众对威尔第把像薇奥列塔这样一个妓女作为女主角搬上歌剧舞台感到难以理解；威尔第所揭露的资产阶级贵族统治下的罪恶的社会现象也难以引起他们的共鸣；此外，以当代的布景、服装来取代当时悲剧中惯用的中世纪的布景和服装道具，也使许多观众很不习惯。然而，《茶花女》终究是一部具有出色艺术效果的巨著，它很快就得到了全世界的赞誉，成为各国歌剧院中最受欢迎的歌剧之一。难怪《茶花女》的原作者小仲马要说："五十年后，也许谁也记不起我的小说《茶花女》了，但威尔第却使它成为不朽。"
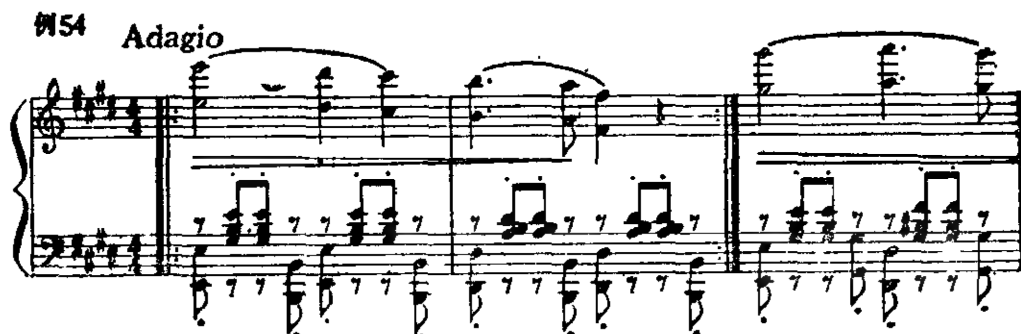
这部歌剧的脚本是意大利台本作家皮亚维（F.Piave，1810—
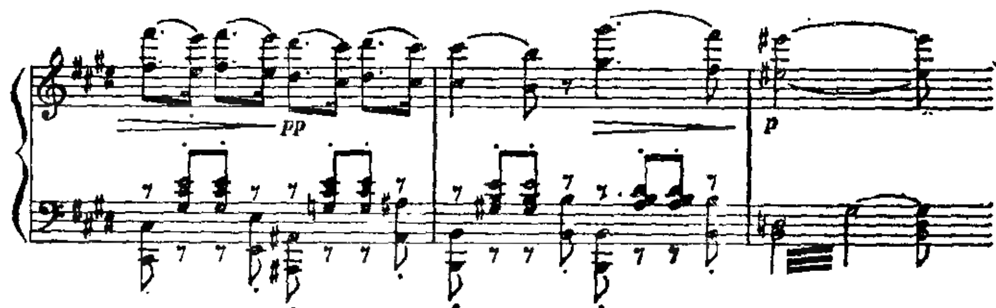
1876）在威尔第亲自过问下根据小仲马的原作改编的。虽然剧本受到了相当大的缩减和简化，登场人物的名字也有所更改，但原书的基本思想丝毫未变，它暴露了资产阶级社会假仁假义的伦理思想的本质。小仲马的《茶花女》以真人真事为蓝本，描写十九世纪上半叶巴黎社交场上一个多重性格的人物——薇奥列塔。她名噪一时，才华出众，虽然过着骄奢淫逸的妓女生活，却并没有追求名利的庸俗作风，是一个受迫害的妇女的形象。在巴黎纸醉金迷的社交生活中，她赢得了阿尔弗雷德·阿芒的爱情，但她为了挽回一个所谓"体面家庭"的"荣誉"，决然放弃了自己的爱情，使自己成了资产阶级上流社会的牺牲品。

在歌剧《茶花女》中，作曲家以一首前奏曲来代替序曲。这段音乐不长，由两个主题组成。前一个主题是近于静态的旋律进行与和弦式的表达，仿佛是在叙述薇奥列塔的悲惨生活一般，同时又刻划出了她那温柔而妩媚的形象；而加弱音器的弦乐器在高音区奏出的悦耳的音响，又使这段音乐显得特别温暖而诚挚感人：



乐曲的第二个主题的调性与和声都很清晰，旋律的进行也显得十分宽广，它是女主角薇奥列塔纯真爱情的象征：
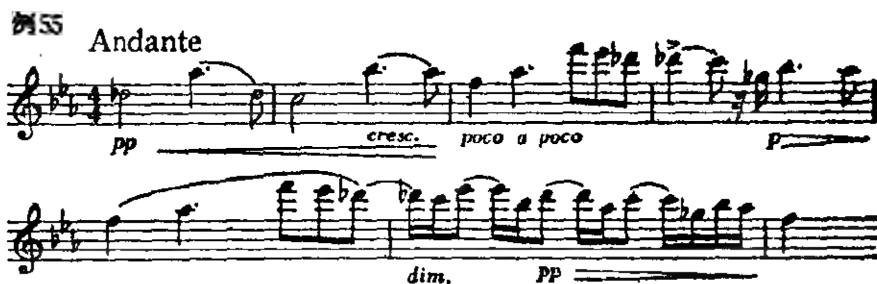




由这两个主题构成的序曲预示出歌剧的基本内容，甚至在整部歌剧中，也是以这两个主题为主导动机的。

× × ×

与歌剧《茶花女》序曲一样，第三幕前奏曲也是威尔第歌剧管弦乐中的杰作。在这一幕中，薇奥列塔抵御不住爱情受挫的打击，病入膏肓，几乎是奄奄一息了。阿尔弗雷德·阿芒得知薇奥列塔背离他是由于父亲的干涉，赶来向她忏悔。但是为时已晚，死神最终还是夺走了薇奥列塔的生命。

第三幕前奏曲由两个主题发展而成。乐曲开始时由弦乐器清晰而尖利地奏出的第一主题，也就是序曲中的前一个主题，是薇奥列塔纤弱的形象。第二主题主要强调爱情的升华，它犹如向天空中飘去一般，然后在一组破碎的呜咽声中滑落。最后，小提琴奏出的凄凉的颤音在令人战栗的悲惨气氛中渐渐消沉，陷入了死一般的寂静之中。



《茶花女》的意大利名称Traviata意为“一个堕落的女人”（或称“失足者”），但这部歌剧的名称一般均译作“茶花女”。

雷 斯 庇 基

(Ottorino Respighi 1879—1936)



意大利作曲家奥托里诺·雷斯庇基在1879年7月9日生于波伦亚(Bologna)的一个艺术世家。父亲是很有天才的钢琴家，雷斯庇基最初的音乐课就是他父亲教的。十二岁时，雷斯庇基进波伦亚音乐学校学习小提琴与中提琴。1899年毕业后，他举行了一些小提琴独奏会，并开始随意大利作曲家、钢琴家马尔图契(G.Martucci，1856—1909)学习作曲理论。1900年雷斯庇基来到俄国，在圣彼得堡皇家歌剧院乐队任提琴手，他在这里结识了俄国作曲大师里姆斯基-柯萨科夫,并在这位大师的指导下学习作曲与配器法。里姆斯基-柯萨科夫对于雷斯庇基的配器技法的影响是相当大的，而在雷斯庇基随后出访柏林的求学期间，他在德国作曲家布鲁赫(M. Bruch,1838—1920)的授课中却得益甚少，但在柏林那极其丰富的音乐环境中,雷斯庇基学到了很多东西。在二十世纪的最初十年中,作为弦乐器演奏家和钢琴家(雷斯庇基在钢琴方面的才能也是很突出的),他的活动是非常广泛而活跃的。至于他的作曲生涯,大致也是在这一时期开始的。随着他的《钢琴协奏曲》(1902年)、喜歌剧《安佐王》(1905年)和歌剧《赛米拉玛》(1910年)等作品的相继问世,雷斯庇基作为优秀作曲家的声望也与日俱增。

1913年，雷斯庇基迁居罗马，他在这里一直住到1936年4月18日逝世。雷斯庇基在罗马受聘为圣西西利音乐学校（后改为音乐学院）作曲教授，1924年又担任院长，但两年后辞职，仍担任作曲教授。雷斯庇基定居罗马时期是他创作的鼎盛时期，他的一些最优秀的具有代表性的交响乐作品，如交响诗《罗马的喷泉》(1914—1916年)、《罗马的松树》(1923—1924年)、《罗马的节日》(1928年)等，就是在这一时期完成的。这些作品是作曲家受到美丽而具有光荣历史的古老城市——罗马的启发与感悟而创作的，它们从不同的角度，栩栩如生地描绘出一幅幅有关罗马的风俗画面。

雷斯庇基的音乐创作摈弃了意大利古典歌剧的一些进步原则，而追求"纯器乐主义"；他力求在音乐形式上复古，并刻意模仿中古时代的旋律和调式、体裁。他不愿像当代的许多作曲家那样与过去割裂。他的大部分作品，包括他自己给予极高评价的那些作品，都是扎根于过去的土壤。譬如，雷斯庇基的《小提琴协奏曲》中的旋律素材，就是取自流行于教会中的格里戈利歌调。雷斯庇基的创作形式是多种多样的，除了他那些著名的交响诗外，还有八部歌剧（包括《贝尔法戈尔》、《烈火》等），两部芭蕾舞剧和一些协奏曲、组曲等管弦乐作品，其中以管弦乐组曲《鸟》最为出名。在这部具有世俗气质的轻松愉快的组曲中，雷斯庇基成功地套用了诸如帕斯基尼（B.Pasquini，1637—1710)、加洛（J.de Gallot，？—约1690)、拉摩（J.-P.Rameau，1683—1764)等作曲家作品中的一些主题，其中还有一段滑稽的音乐是雷斯庇基受到瓦格纳的《西格弗里》中作为伴奏的那种"树叶的沙沙声"的启发而写成的。雷斯庇基还写过不少声乐作品和室内乐作品，此外，他还写有一部宗教神秘剧《马丽亚·艾格齐亚卡》。

雷斯庇基创作上的一个最主要的特点是传统的音乐技巧与现代倾向的有机糅合。在他的作品中，交织着多种多样的创作手法，有古典主义的因素，有浪漫主义的标题音乐手法，还有印象主义、表现主义的手法和新古典主义的特色。看来，也正是这种集各派精华于一体的创作手法，使雷斯庇基在音乐舞台上占有重要地位。
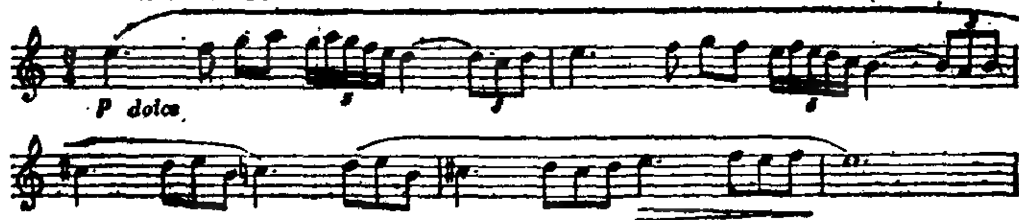
交响诗《罗马的喷泉》

雷斯庇基有关罗马的三首交响诗有一个共同的特点，它们不像一般的交响诗那样采用单乐章形式，而是像交响曲那样分为四个“乐章”，但又是连在一起演奏的。《罗马的喷泉》是这三首交响诗中的第一首，创作于1914至1916年间，当时，雷斯庇基已写出了四部管弦乐曲，但这些作品并没有在评论界引起反响，正是《罗马的喷泉》奠定了雷斯庇基的声誉。在这首交响诗的总谱上有一段描写性的文字：“黎明时分朱丽亚峡谷街的喷泉；早晨的特里顿喷泉；中午的特莱维喷泉；黄昏时的梅迪契别墅的喷泉。”这就是雷斯庇基在不同的时间，以四个不同的喷泉及其周围的景色为对象所描绘的四幅带有印象主义色彩的大自然画面。此情此景，不禁使人联想起法国印象派绘画大师莫奈(C.Monet,1840—1926）在不同时辰的不同光线下描绘出的一个个干草垛。

第一“乐章”“黎明时分朱丽亚峡谷街的喷泉”

如作曲家所说明的那样，这一“乐章”描绘的是畜群“在黎明时分罗马潮湿的朝雾中经过并消失”的景象。罗马的朱丽亚峡谷街的喷泉是很有名的，雷斯庇基从这个喷泉获得灵感，描画出一幅具有田园风味的风景画。乐曲一开始，就好像大地和万物经历了无限的黑暗，开始渐渐复苏，获得了新的生命力。第二小提琴轻声奏出了蠕动般的十六分音符，这是羊群的象征，它们在牧童的驱使下，正熙熙攘攘地走向牧场。在这个背景上，双簧管以鲜明的音响唱出了黎明时分的感伤。

例56



这个主题在单簧管和短笛上几乎毫不变形地重复出现，这种处理手法同德彪西的前奏曲《牧神午后》是十分相似的。此后，速度增快，一个很有魅力的旋律开始在双簧管上鸣响，单簧管随即接过去加以复奏。
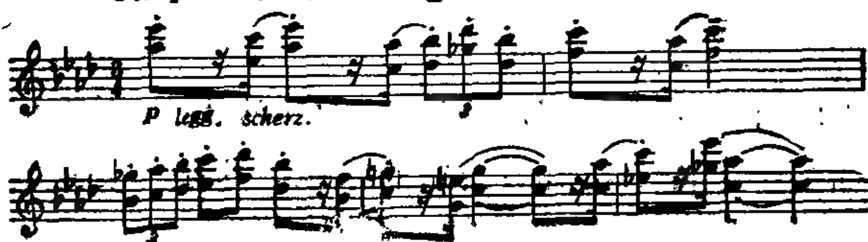


随着田园风味的主题又一次出现，音乐暂时沉寂下来。忽然，以弦乐器震音为背景，在法国号上响起了一声嘹亮的号角般的召唤，音乐就这样转入了第二"乐章"。

第二"乐章" "早晨的特里顿喷泉"
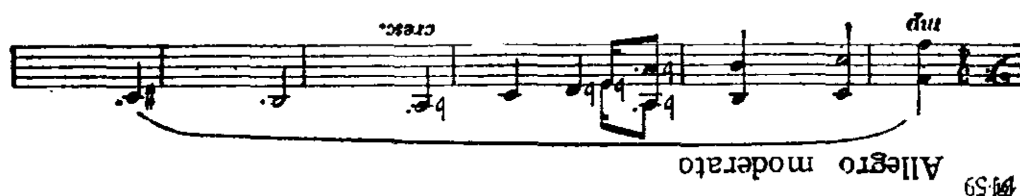
这里笼罩着极其欢腾明快的气氛：在一片喧闹声中，半人半鱼的海神特里顿和水中仙女娜雅德相互追逐，打闹嬉戏，他们跳着狂乱的舞蹈，然后又踏着疯狂的舞步消失在喷泉的雨雾中。

乐曲开始时的一段音乐绚丽而璀璨，仿佛进入了一个神秘的幻想世界。小提琴、钢琴和短笛等乐器奏出的一个个尖锐的颤音，暗示出喷薄而出的旭日，以及在这阳光中闪耀的泉水，而夹杂在其中的法国号的声声召唤，又是特里顿泉水汩汩的写照。忽然，所有的音响化作一个破碎的下行音阶漂然而去，引出了长笛、单簧管、竖琴奏出的节奏轻快的舞曲旋律，幻想中的娜雅德的优美舞姿顿时变得栩栩如生。



第三"乐章" "中午的特莱维喷泉"
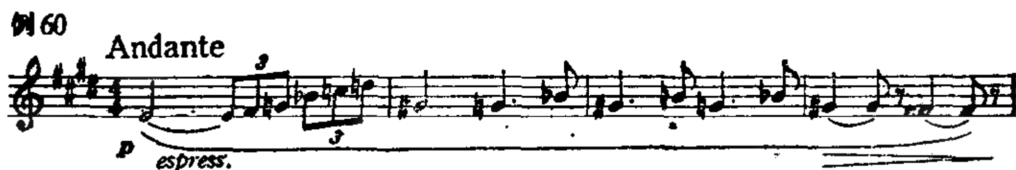
这一"乐章"的主题思想是端庄肃穆的。特莱维喷泉在罗马市内算得上是最壮丽的一座雕像，它由一队海神的群像组成，气势蔚为壮观。"乐章"一开始，英国管和大管奏出了一个庄严豪迈的主题，两支单簧管即刻以卡农风格接了过去。这个主题也就是海神尼普顿的乐句，他驾驭着由海马拖拉的战车，率领着塞壬和特里顿的队列，浩浩荡荡地向前驶来。



在管风琴、弦乐器、钢琴、木管乐器的主和弦的波涛上，又响起铜管乐器强音奏出的胜利凯旋的号角声，强调出破浪前进的这一行列的壮观。接着，仿佛是尼普顿的队列渐渐走远了，那不可一世的轰然巨响也逐渐平静下来。

第四"乐章" "黄昏时的梅迪契别墅的喷泉"

这一"乐章"的音乐带有特别温柔而感伤的情调。"乐章"开始时的背景音乐是泉水叮咚的绝妙写照，在这种富有诗意的氛围中，升起了一支忧伤的旋律，这就是代表落日时的思乡情感的主题：



到处可以听到钟声、鸟鸣声和树叶的沙沙声，在竖琴的滑音背景上，又出现了一个富于表情的美丽的乐思。这是一支最具有意大利风格的旋律，也是雷斯庇基的抒情性的体现。

例61



开始时的旋律重新出现，最初是在小提琴声部，继而是在木管乐器，最后由长笛独奏。四处回荡着钟声，音乐就此渐渐沉寂下来，仿佛悄悄地进入了梦乡。

雷斯庇基的《罗马的喷泉》是洋溢着诗意的抒情的优秀范作。在作品的管弦乐色彩、和声的特殊组合、暗示手法的运用诸方面，均可看出里姆斯基-柯萨科夫的影响；而作为一个描写自然界的诗人，他的这种构思又接近于印象主义音乐，只是抒情时的感伤色彩很浓，因此尚难以归入纯粹的印象主义作品之列。

交响诗《罗马的松树》

如果说《罗马的喷泉》是一组大自然的绘画，那么《罗马的松树》就是罗马的风景在作曲家的心中唤起的一连串回忆和怀乡情绪构成的。也就是说，在使雷斯庇基一举成名的《罗马的喷泉》中，作曲家纵然没有直接描写喷泉本身，却或多或少地触及了喷泉的姿态。而且毋庸置疑，作为一个描写自然界的诗人，作曲家的心被外界的自然强烈地牵动着。而在《罗马的松树》中，雷斯庇基没有堕入刻划描写性的音乐。富有气派的抒情性和适度的暗示手法，是最能表现雷斯庇基的禀性的。从《罗马的喷泉》到相隔八年之久的《罗马的松树》，无论是作风还是精神，他都为之一变。松树在这一作品中的地位与前一作品中的喷泉迥然不同，它们仅仅是作曲家伸展自己的表现意图的一刹那而已。而包括松树在内的罗马的自然界内部蕴藏着的精神的表现，却是雷斯庇基创作这部作品的意图所在。
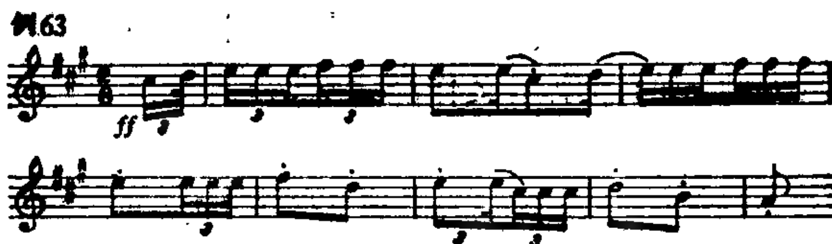
第一“乐章” “波尔格斯别墅的松树”

乐曲开始时的气氛是欢腾雀跃的：在波尔格斯别墅的松树下，

一群顽童在嬉戏，他们玩打仗的游戏，并陶醉于各自的呼叫声和松林里的清新空气之中。乐曲以一个短小而辉煌的引子开始，在这个背景上，大提琴、大管、法国号和英国管呈示出一个洋溢着幸福情调的主题：



这个主题在单簧管和双簧管上复述后，又引进了一个欢快的新主题。这是一个舞蹈性的主题，表现出儿童们无拘无束的舞蹈场面。



随着小号犹如冲锋号般奏出的不协和音的召唤，音乐变得更加动荡不安了。虽然雷斯庇基的这段音乐表现的仅仅是幻想中一群顽童的打仗游戏，但是，就好像是一场真刀真枪的战斗那样，这里不乏凶恶惊险的斗殴、刀光剑影的厮杀，乃至胜利的凯歌。
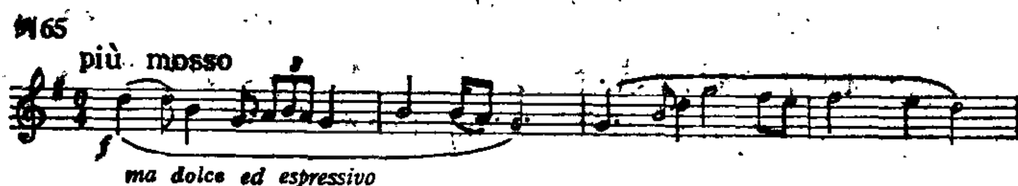
忽然，刚刚还在喧嚣沸腾的狂热的音响骤然间消失得全无踪影，加弱音器的低音弦乐器奏出的一个短小缓慢的引子把我们带入了下一“乐章”。

第二“乐章” “地下墓穴附近的松树”

四支法国号仿佛是对远古时代的怀念一般，轻声奏出了“乐章”的主要主题。这个主题的色彩是极其神秘而黑暗的，这种虚无缥缈的风韵，也正是雷斯庇基的独特风格：
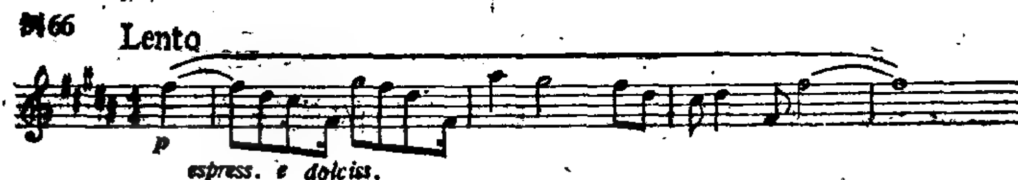


这个主题以稍加变形的形式在弦乐器与木管乐器之间传递，这时，由于配器上增加了打击乐器锣，使这段音乐中的神秘色彩再次得到加强，从而生动地展现出在墓穴的石板上摇曳着的百年老松的身影。在这种虚幻的氛围中，小号以宏亮的音响奏出了一支庄严的颂歌。这可以说是与法国号的主题相对照的副主题。由于不同色彩的调式衔接，音乐猛然间由阴郁的小调跨入了明亮的大调，相比之下显得更其光辉夺目，使“乐章”开始时的那种压抑郁闷的气氛蓦地消失得无影无踪：



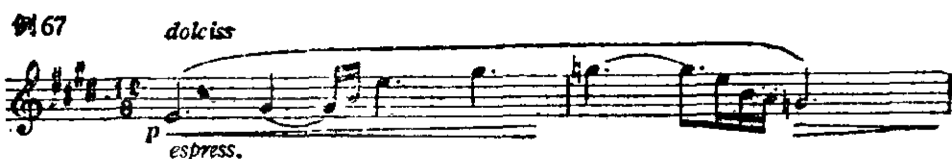
然而，这一“乐章”的主题思想毕竟与墓穴有关，阴郁的气氛理应占据上风。虽然“乐章”的高潮是在长号强有力地奏出的颂歌主题的支撑下形成的，但总的看来，从“乐章”开始对遥远冥冥的感知直到那微弱朦胧的、渐趋消逝的结束音乐，都是法国号的那个神秘主题的一统天下。

第三“乐章” “吉亚尼科罗山冈上的松树”

音乐开始是一声轻微的锣声，接着，在钢琴的一个短小的前奏之后，一段美妙的主题旋律出现在单簧管上，它展示出了静谧而优美的田园夜景：
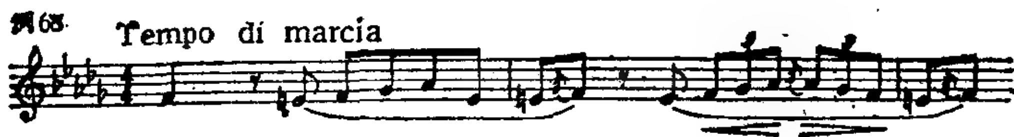


在钢琴与钢片琴流水般华丽的琶音伴奏下，双簧管的一支妩媚的旋律唱出了南国之夜的美景：在满月当空、微风轻拂中，吉亚尼科罗山冈上的松树傲然挺立，黑色的剪影在月光下显得特别鲜明动人：



“乐章”的结束部分是很有特色的。在加弱音器的弦乐器那仿佛在罗马的夜空中升起的夜雾般的颤栗而极其透明的背景上，传来了一阵阵夜莺的歌声，竖琴又以单簧管主题的旋律轻声加入，并伴随着夜莺的啼鸣而逐渐消逝。有关在这一“乐章”的配器中采用夜莺啼鸣的留声机唱片，在当时曾引起不少议论。但雷斯庇基坚持这样做，他认为：“没有一种管乐器的结合能完美地模仿出夜莺的叫声，甚至花腔女高音也无法产生一个毫不做作的自然效果。”

第四“乐章”　“阿庇耶军用大道旁的松树”

雷斯庇基在这一“乐章”中展示出了对往昔荣耀的一段幻想：清晨，古罗马阿庇耶军用大道上弥漫着朝雾。路旁分立着一棵棵挺拔的松树，犹如列队的哨兵一般。数百年来，勇士们踏着这条古代大道向前迈进，并载誉归来，为他们那魅人的城市增添荣光。音乐一开始是定音鼓、钢琴和低音提琴拨奏奏出的一个节奏音型，它象征着行进中的罗马军队的“橐橐”脚步声，这一节奏不间断地逐渐加强，并一直保持到全曲结束。忽然，英国管的一支旋律从这混沌的尘雾中升起，它暗示出了斗争的凄凉景象。



在浑沌的尘嚣中，又有一支号角声般的旋律在大管上鸣响，随即又在单簧管、小号、法国号和长号等乐器上传递，就像勇士的队列在前呼后应一般，队伍逐渐走近，音响也随之增强，展现出在诗人的想象中复活了的古代罗马的光荣形象：在冉冉升起的太阳光辉照耀下，执政官的大军沿着这条历来被人认为神圣的大道，傲然登上了卡庇多利亚山。
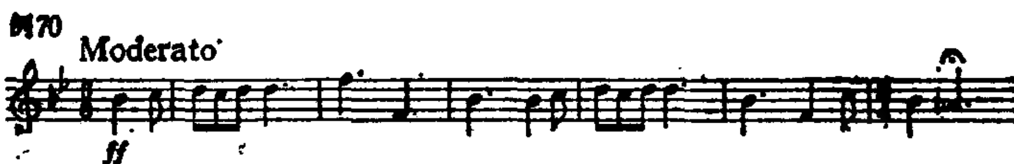


交响诗《罗马的节日》

在《罗马的松树》中，雷斯庇基探索了隐藏在大自然风景内部的精神，以及对遥远的往昔的精神世界的感触；而在相隔约五年后的《罗马的节日》中，为了构成现实的风景的媒介，雷斯庇基探求了直接表现在往昔世界中的动机。

交响诗《罗马的节日》共分四个"乐章"，它们分别再现了不同的四个历史时期——古代、中世纪、文艺复兴时期和现代——的特定的形象。
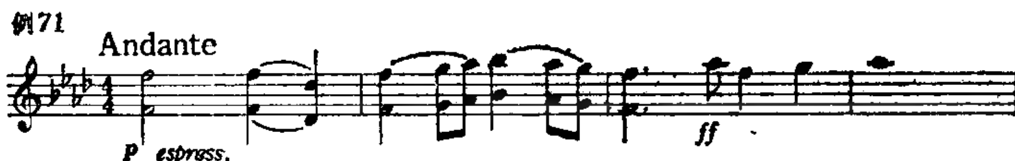
第一"乐章" "竞技场"

在古罗马，让俘虏或者奴隶同野兽搏斗，是当时节日玩乐的一种方式。直到今天，在意大利仍能看到古罗马时期进行这种活动的竞技场废墟。而雷斯庇基的音乐，在第一"乐章"起故事背景作用的一个短小而激动人心的引子中，就已经再现出了紧张的竞技场气氛：乐队奏出的一个聒噪的和音代表观众的呼喊，当然，其间也夹杂着面对野兽的牺牲品发出的惨绝人寰的号叫。三支小号齐声奏响了，这仿佛是一个信号，宣布节庆活动的开始：



观众的呼喊声、野兽的吼叫声，伴随着一阵阵激动人心的号角声，不断地将音乐推向高潮。忽然，那成千上万沸腾的观众仿佛都被竞技场上惊心动魄的场面惊呆了，一下子都屏住了气。呼喊声消逝了，号角也戛然而止，出现了片刻的静默。这时，传来了奴隶们步履

维艰的步伐声。紧接着，这些暴露在猛兽面前而十之八九难免一死的可怜人，为了得到战胜猛兽的力量而向天求助，他们齐声唱起了宗教歌曲：
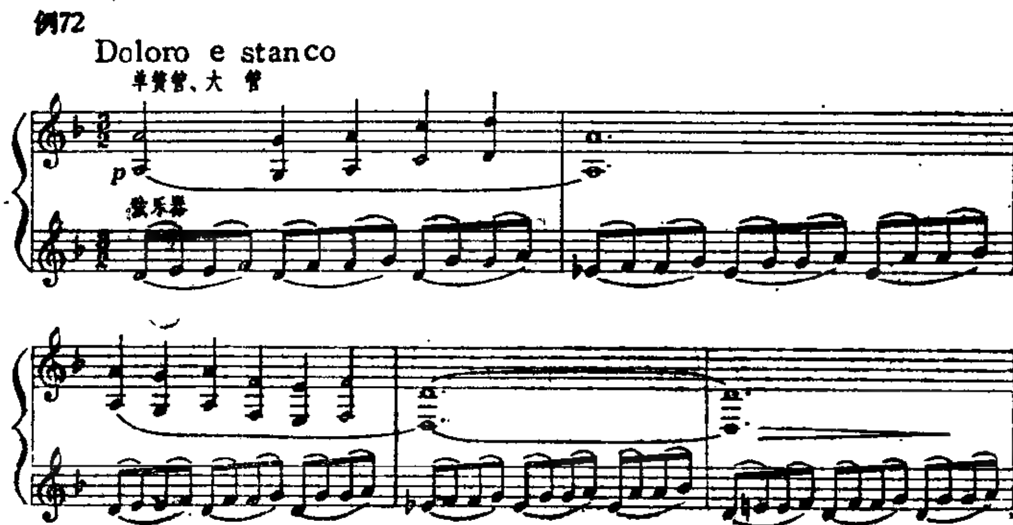


这歌声断断续续地进行着，时而为野兽的咆哮（管乐器）所打断，时而又为观众狂热的呼喊声（整个乐队）所淹没。但奴隶们的宗教歌越唱越热烈了，最后，歌声与喧嚣声混成了一片。

总的来看，这一“乐章”虽然写的是节日，竞技场上的观众也是兴高采烈的，但整个竞技场上乌云密布，电闪雷鸣，充满了压抑而残忍的气氛。

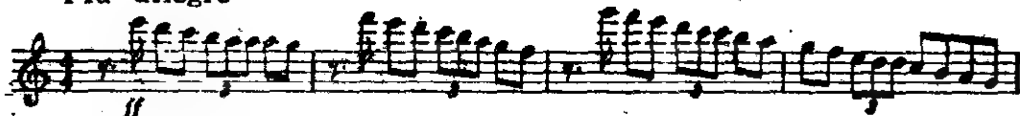
第二“乐章” “大赦节”

在中世纪，每隔一百年或二十五年，各地信仰天主教的善男信女们便不辞辛劳，远途跋涉，到罗马来朝圣，祈求赦免罪孽。音乐一开始，弦乐器以微弱的音响表现出香客们拖拖沓沓的脚步声。他们三两成群，虽然因长途跋涉而疲惫不堪，仍不停地朝罗马进发，嘴里还不停地咏唱着祷告的歌调：



这支歌调在各种乐器上不断地反复。通过这段旋律在节拍、力度和速度上的变化，我们可以看到这些虔诚地怀着渴望心情的香客，终于攀上了可以俯瞰罗马的马利奥山巅。这时，在他们闪耀着憧憬的眼睛里，在他们怀着渴求的灵魂中，出现了圣都罗马的雄姿。顿时，在这些疲倦的香客中，一片赞美歌声轰然而起：

例73
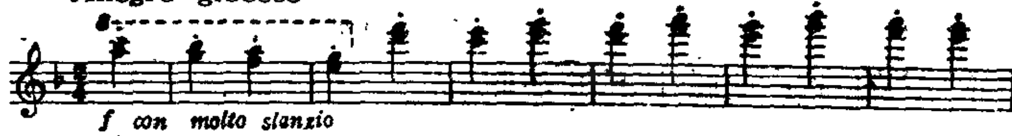


喜悦的感情逐渐平息；仿佛与这欢腾的赞美歌声相应答似的，传来了罗马各个教堂的钟声，音乐就这样慢慢沉寂下来。最后，法国号上一个生动活跃的乐句暗示出了第三"乐章"中的一些内容。

第三"乐章" "十月节"
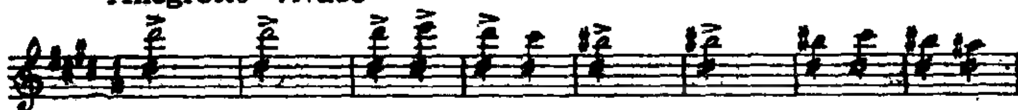
这里描写的是文艺复兴时期罗马城堡里的贵族在秋季葡萄丰收时节的节日玩乐场面。音乐一开始，弦乐器和木管乐器上一个充满激情的乐句渲染出节庆的欢快气氛。

例74



而小号和法国号之间猎号般的传递，表现了王公贵族们在远处森林里打猎的情景。接着是一支典雅的诙谐曲。这段音乐在铃鼓节奏的伴衬下，听来好似一支笨拙的舞曲，并显得有点滑稽：

例75



"乐章"的结束部分是极其温柔妩媚的。这里有两个旋律因素在起作用，先是曼陀铃唱出的一首甜蜜的爱情歌曲，经过小提琴与法国

号的传递后，又过渡到独奏小提琴上的一支温柔而浪漫的小夜曲。最后，这两支旋律逐渐相互交织渗透，然后平静地转入第四“乐章”。

例76

1. a tempo — Mano mosso

曼陀铃

p

2. Andante lento ed espress.

独奏小提琴

p

第四“乐章” “主显节”

如果说第三“乐章”表现的是贵族阶级的节日场面，那么第四“乐章”则是现代的人民群众在诺沃那广场狂欢的画面。在这幅色彩艳丽而很有表现力的音乐绘画中，各种不同的形象和色彩此起彼伏、交相辉映，充满了节日欢庆的气氛。音乐以低音单簧管上一支素朴的歌调作为开始，这段音乐刚健热烈，同时具有浓郁的乡村风味，它为整个“乐章”的音乐发展定下了基调。
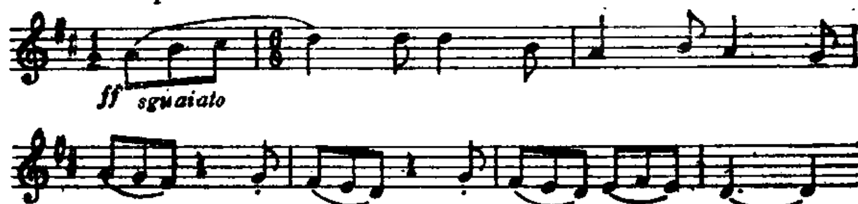
例77

Vivo

f *ff*
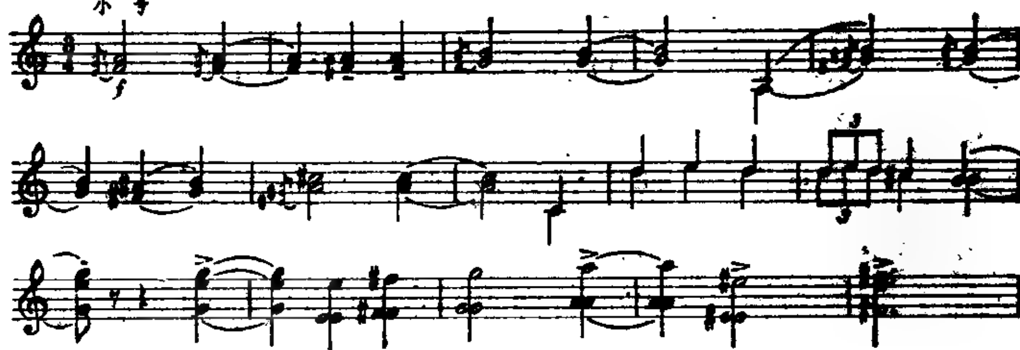
在这样的狂欢节日中，舞蹈当然是必不可少的。乐曲的中间段就是由两支舞曲组成的。先是低音单簧管奏出的一支意大利民间的萨尔塔列拉舞曲。这种舞曲速度很快，非常活跃，而舞蹈也大多是跳跃动作。

例78
Tempo di saltarello
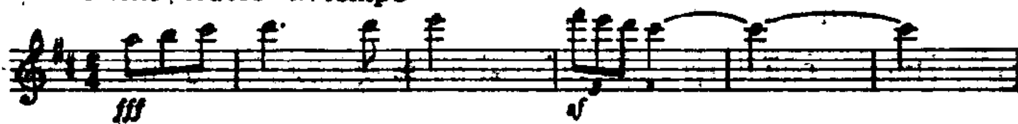


而后是小号奏出的一支圆舞曲。这支圆舞曲的进行不时为另一支小号模仿醉汉东倒西歪的步伐的尖厉嘶鸣声所打断，最后转入随意变换节拍并吃力地参加到萨尔塔列拉舞蹈行列中来的长号那滑稽而近乎疯狂的表演。

例79
Tempo pesante di valzer



音乐中还出现了一段由弦乐器奏出的庄严的段落，这是根据一句意大利话的节奏型写出的，原文是："Lassatece passà，semo Romani！"意为："让我们过去，我们是罗马人！"

例80
Meno tratto a tempo



这段充满自尊感的宣告，在在强调出人民自豪的精神。雷斯庇基就是以罗马人的这一自豪的叫喊声坚定有力而富丽堂皇地结束整部交响诗的。

维 厄 当

(Henri Vieuxtemps 1820—1881)



比利时作曲家、小提琴家亨利·维厄当在1820年2月20日生于比利时东部的韦尔维耶(Verviers)。父亲是个退伍军人,以制造乐器和钢琴调音为职业。维厄当从小表现出小提琴演奏的天才。年仅四岁时他即能熟练地阅读乐谱;六岁时,他因在管弦乐队伴奏下演奏法国小提琴家皮埃尔·罗德(Pierre Rode, 1774—1830)的小提琴协奏曲而获得了神童的称号。维厄当学习小提琴进步很快,八岁时他已开始在全国范围内作旅行演出。他在首都布鲁塞尔的演出受到了小提琴家贝里奥(Charles de Bériot, 1802—1870)的赏识,在他成了贝里奥的学生之后,维厄当的演技又有了进一步的提高。在1833年随同贝里奥赴德国的旅行演出中,他以精湛的演奏技巧和易如反掌的视奏能力博得了广大听众的赞誉。当时,德国作曲家舒曼对维厄当推崇备至,把他的演奏比作"一朵又有芬芳香气、又有光辉美色的鲜花"。1834年春,维厄当来到伦敦,首次与伦敦爱乐乐团同台演出,并在这里结识了意大利小提琴家帕格尼尼。1844年维厄当赴美国访问后,他便开始在世界各地的大都市作访问演出。1846至1852年间,维厄当在俄国任彼得堡音乐学院教授和宫廷独奏乐师。1852年后,他重又开始了穿梭般的旅行演出,足迹遍及欧洲、近东地区和美国。1871

年维厄当返回比利时，在布鲁塞尔音乐学院任教，不久因中风半身不遂而结束了长期疲惫不堪的演出生涯，但他仍去各地旅行，直至1881年6月6日在阿尔及尔附近的穆斯塔法(Mustapha)去世。

维厄当是在1836年开始他的作曲生涯的。他的作品有小提琴协奏曲、大提琴协奏曲、多首音乐会练习曲、幻想曲、变奏曲、浪漫曲、弦乐四重奏等，共计六十多部。这些作品都是以音乐会体裁写成，而尤以曲调优美见称。维厄当最出色、最有成就的作品无疑是他的七部小提琴协奏曲，这些作品在演奏技能上属于贝里奥、维尼亚夫斯基(H.Wieniawski，1835—1880)和帕格尼尼这一派，不过在配器方面维厄当比帕格尼尼更胜一筹。维厄当的小提琴协奏曲一般侧重于演奏技巧的效果，因而可以说，他对现代小提琴演奏技巧的发展有着很大的影响。他在这方面的创作是小提琴协奏曲发展历程中的一个里程碑。

第四小提琴协奏曲

(d小调　作品第31号)
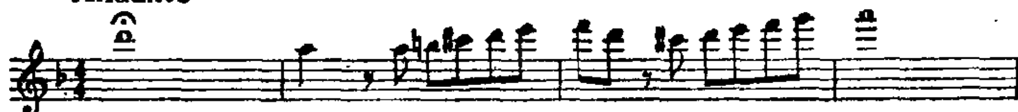
维厄当在俄国任宫廷独奏乐师的六年时间里，基本上脱离了繁忙的旅行演出生活，他最重要的几部小提琴作品就是在这一时期完成的，其中最著名的是深受柴科夫斯基推崇、也是作者最心爱的《第四小提琴协奏曲》。1851年12月，维厄当在巴黎亲自演奏这部作品，当时，法国作曲家柏辽兹对维厄当作出了很高的评价，认为维厄当作为一个作曲家，就像作为一个无与伦比的小提琴演奏能手一样值得引起重视。据说，柏辽兹对维厄当的小提琴协奏曲怀有极大的敬意，以致在作品上演时，这位十九世纪上半叶法国音乐最伟大的代表人物常脱帽以示敬意。

在维厄当的七部小提琴协奏曲中，《第四小提琴协奏曲》是最常演奏的作品。其最大的特点是打破了传统协奏曲的三乐章形式，而采用类似交响曲的形式(四乐章)来创作。但是，自巴赫、莫扎特等先辈作曲家以来长期坚持的三乐章协奏曲形式的传统势力是很强大

的，因此，《第四小提琴协奏曲》在当时的演奏中时常被略去第三乐章的诙谐曲以及第四乐章的行板部分，从第二乐章的柔板直接导入快速度的进行曲风格的终曲乐章。如今，这部作品则是按原先的四乐章形式演奏的。
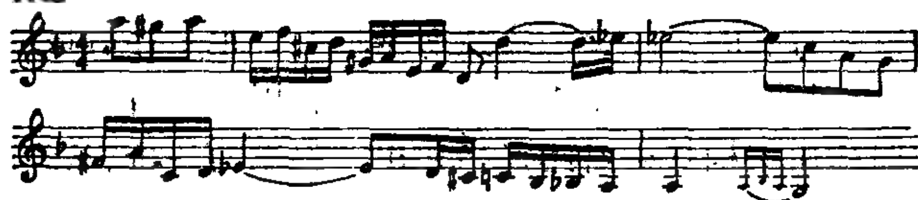
《第四小提琴协奏曲》以乐队奏出的一段极富戏剧性的、高潮叠起的乐段作为开始，这段音乐很长，充分显示出浪漫主义音乐的独特而典雅的戏剧性构思。当这段音乐逐渐平静下来时，独奏小提琴吟唱着带有宣叙性的第一主题的第一支旋律加入。在德国作曲家、小提琴家施波尔(L.Spohr，1784—1859)的a小调《第八小提琴协奏曲》以及布鲁赫(M.Bruch，1838—1920)的 d 小调《第二小提琴协奏曲》中，也运用了这种表现手法。

例81



第一主题的第二支旋律也同样带有宣叙性，由独奏小提琴奏出。这种宣叙性曲调的陈述，犹如音乐所特有的“音的语言”，侃侃而叙，滔滔不绝：

例82



在独奏小提琴的一个下行乐句安谧而缓慢地结束时，速度由原来的行板稍稍增快，独奏小提琴又平静地奏出了第二主题的旋律：
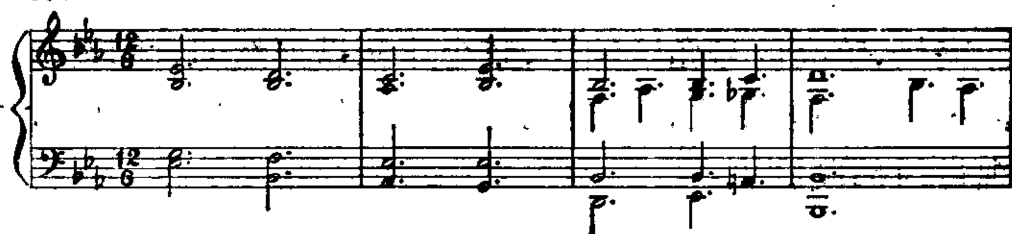
例83



接着是达到高潮的壮丽的华彩乐段。维厄当的这个华彩乐段十分精练，充分地表现出了作曲家高超的演奏技巧。华彩乐段的开始

部分也就是第四乐章中出现在D大调上的一个主要主题，它的结束部分是独奏小提琴以令人眼花缭乱的速度奏出的一个渐强乐句，在音量达到很强(*ff*)时，乐队加入。最后，法国号和大管以"渐弱"奏出的一个从容不迫、严峻壮丽、并具有庄重的圣咏风格的曲调，将乐曲不停顿地转入了第二乐章。

例84



第二乐章为柔板乐章，它的主要主题庄严而优美，由独奏小提琴奏出，这个主题一经展开，竖琴即以流畅的琶音相伴而入。

例85



乐章最后以独奏小提琴上一个拖得很长的渐弱的持续高音和竖琴上流水般的琶音伴奏作为结束。

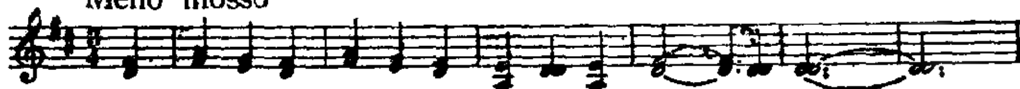
第三乐章就是一度遭到删节的普通的诙谐曲乐章，但技巧上难度极高。整个乐章活跃而欢快，就像通篇点缀着无数闪烁的宝石似的，显示出一派璀璨的华丽景象。乐章的基本主题很有个性，是这一乐章中难度很大的一部分，它一开始就出现在独奏小提琴上：

例86



随着这个基本主题的逐渐展开，气氛也愈加热烈，并达到了高潮。乐队和独奏小提琴奏出的一个有力的半音音阶下行乐句引出了中段的歌谣性主题：
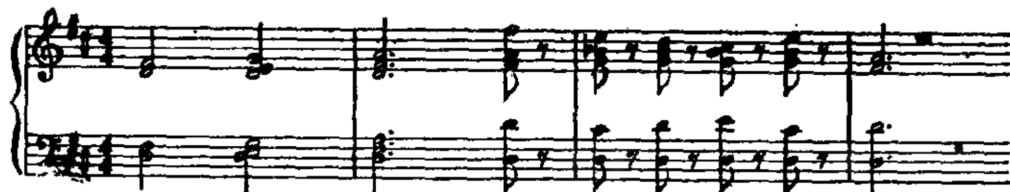
例87



随后是该谐曲几乎照原样地重现，并同样以半音音阶的下行乐句和一些和弦作为结束。
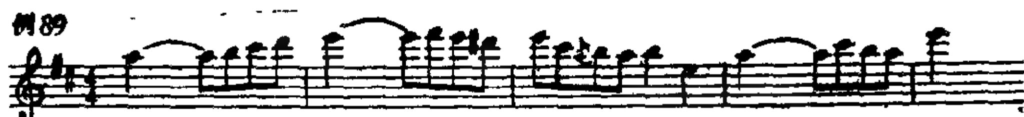
第四乐章可分为三部分，它的开始部分的行板音乐几乎同第一乐章开始部分的一段音乐完全相同：缓慢、起伏、深沉，具有浪漫主义气质。突然，嘹亮的号角吹响了，整个乐队以浑然的音响奏出了具有进行曲风格的主要主题，这也就是在第一乐章华彩乐段的开始处即已出现过的那段旋律：

例88



第二主题表面上显得平静、沉着，但在其深处却充满了热烈的激情：

例89



乐章的第二部分开始是主要主题的转调、展开，由乐队来完成，随即独奏小提琴以弱奏（*p*）热情地加以模仿，然后把第二主题带入。在第三部分中，铜管乐器和木管乐器以对答的形式奏出了进行曲风格的主要主题，而独奏小提琴则以十六分音符的断奏充当伴奏。最后，全曲在骤增的、热狂而辉煌的音响中结束。

第五小提琴协奏曲

（g小调　作品第 37 号）

1858年，维厄当第二次去美国旅行演出归来，在巴黎逗留期间，

他完成了他的《第五小提琴协奏曲》。最初，这部作品是应布鲁塞尔皇家音乐学院教授于贝尔·莱奥纳尔(Hubert Léonart，1819—1890)之约作为教材而写的。为了参加1878年巴黎音乐学院的会演，维厄当又作了一些改写。修订后的作品(也就是现今演出经常使用的版本)获得了极大的成功。柏辽兹听了这部作品，曾作出这样的评论："这样伟大的小提琴协奏曲，现在我还没有能力来分析、研究。我现在只能说，按照我的理解，这是一部伟大的、同时又是非常新颖的作品……"
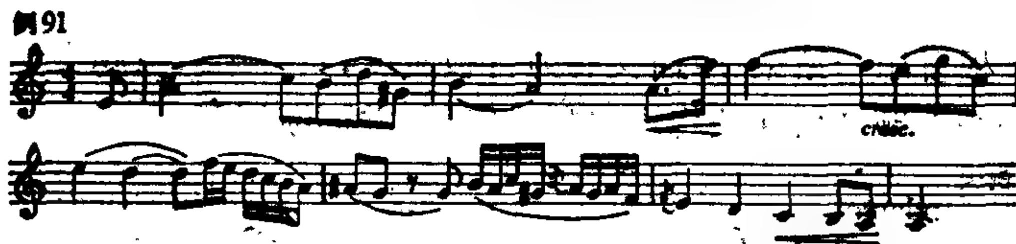
《第五小提琴协奏曲》虽然由互为对比的不同"乐章"组成，但一般可看作单乐章协奏曲。乐曲开始是乐队的一个不太快的快板呈示部，其力度由弱到强，并逐渐发展成高潮。在激流般汹涌的音响中，出现了一个勇武有力的乐队呈示部主题，它最初由铜管乐器和小提琴声部奏出，后又在这二者之间作赋格式传递，具有一浪高一浪的气魄：

例90
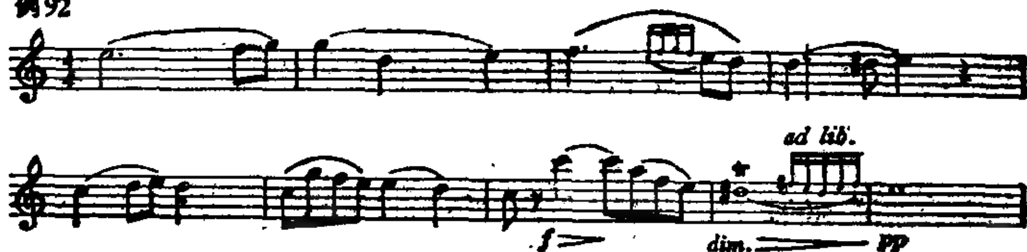


第二个呈示部由独奏小提琴的一段宣叙性引子导入，它的基本主题(a小调)温柔抒情，显然带有浪漫主义气质：

例91



随后出现的第二主题同样具有抒情气质，且纯朴而崇高，它和前一主题的对比仅局限于调性方面(大调)：

例92



第一"乐章"的再现部以华彩乐段结束。维厄当为这个华彩乐段写过两个不同的版本，当然，它们都是高度的技巧同富于表情的旋律和色彩相结合的典范。在华彩乐段结束处，乐队轻声加入，这段短短的中板音乐为随后出现的"柔板乐章"作好了准备。突然，乐队强横地奏出了一个拖长而强有力的和弦，它与随后由独奏小提琴温柔地唱出的一个C大调主题形成了极其鲜明而富有戏剧性的对比。这个C大调主题的旋律是作曲家从出生于比利时的法国作曲家格雷特里(A.-E.-M. Grétry,1741—1813)的歌剧《柳西尔》中引用过来的四重唱旋律，因而，维厄当的同时代人甚至把这首协奏曲称为"格雷特里协奏曲"。格雷特里的这首四重唱曲在当时是很受欢迎的，它的旋律在法国大革命爆发的年代里，以至在1814年波旁王朝复辟后都曾作为爱国歌曲被广为传唱。

例93



柔板音乐一结束，乐曲又转为行板速度，具有第二主题变形形式的另一个主题开始在独奏小提琴上露面，并逐渐展开。

例94



当乐曲回复到快板速度，便开始了一段有力的表现技巧的尾声。和《第四小提琴协奏曲》的结束部分一样，这部协奏曲的结尾是华丽而辉煌的。

埃 尔 加

(Sir Edward Elgar 1857—1934)



英国作曲家爱德华·埃尔加在1857年6月2日生于英国伍斯特(Worcester)附近布罗德希斯(Broadheath)的一个乐器商家庭。父亲是当地一所教堂的管风琴手，同时还在一个管弦乐队中任小提琴手。埃尔加幼时没有受过系统的音乐教育——父亲传授给他的有关弦乐器和钢琴演奏方面的经验、在当地一个管乐五重奏团演奏大管而获得的丰富经验、以及他经常出入于伍斯特大教堂所给予他的有关管风琴和教堂音乐方面的经验，为他以后自学作曲打下了一个良好的基础。十五岁时，埃尔加在伍斯特附近一所学校入学，在学期间他积极参与音乐活动：代替父亲在教堂演奏管风琴，并在伍斯特市合唱队任指挥、小提琴与钢琴演奏员等职务，同时他还致力于音乐创作的尝试。离开学校后，埃尔加进了律师办事处，但他仍继续沿着自己的道路发展他的音乐。

1889年埃尔加婚后定居伦敦，1891年又移居莫尔文(Molvern)。此后的十三年间，埃尔加创作了大量作品，其中声乐作品有大合唱《黑色骑士》(1889—1892年)、《奥拉夫王》(1894—1896年)，清唱剧《吉伦舍斯之梦》(1899—1900年)、《诸圣徒》(1902—1903年)，合唱

曲《加冕颂》(9101—1902年)等;管弦乐作品《谜》变奏曲(1898—1899年),《威仪堂堂》进行曲(1901—1903年),序曲《在伦敦》(1900—1901年)和《在南方》(1903—1904年)最为著名。这些作品,尤其是大合唱和清唱剧,成功地把瓦格纳的乐剧原则变化运用于具有民族传统的英国合唱体裁,受到了英国观众的喜爱。1904年,埃尔加以颂歌《加冕颂》获得了英王爱德华七世授予的爵士称号,就此确认了埃尔加作为爱德华七世时代的桂冠音乐家的地位,并成了英国广大观众心目中的贝多芬。而埃尔加的《谜》变奏曲和其他一些音乐会序曲,则为埃尔加赢得了世界声誉。

1905年至1908年间,埃尔加应伯明翰大学之聘,在该校任音乐教授。自1908年起,开始了埃尔加音乐创作上丰饶而更趋成熟的时期。这个时期的一个壮丽的开端,就是作者于1908年完成的《第一交响曲》。这部作品以其赞美歌般的气质,赢得了听众的赞誉,以致在不到一年的时间里,该曲竟公演达九十场之多。紧接着,在1909年至1911年间,埃尔加又推出了他的《小提琴协奏曲》和《第二交响曲》。埃尔加的《小提琴协奏曲》是在国际上表现小提琴艰深技巧的保留节目中占有重要地位的第一部出自英国作曲家手笔的作品,其中要求演奏家充分发挥技艺的乐段写得十分成功,也很大胆。至于《第二交响曲》,用英国音乐评论家梅因(B.Maine,1894—1972)的话来说,则"可以看作是为一个已经结束的时代的繁荣而表示的最后的欢欣鼓舞";梅因在他为埃尔加写的传记中还把该曲称作"那个时代的一个梗概"。埃尔加在这一时期完成的还有交响练习曲《福斯塔夫》和《大提琴协奏曲》等作品。《大提琴协奏曲》是埃尔加创作的最后一部大型器乐作品。这部作品的创作正值第一次世界大战结束后的第一年——1919年。面对满目疮痍的战后景象,埃尔加怀着惆怅而愤懑的心情与怀旧的情思,为那一去不复返的战前年代唱起了挽歌。

1920年埃尔加夫人逝世,作曲家受到了沉重的打击,他的音乐创作也随之转入低潮,但他仍为管弦乐队文献提供了一些根据巴赫、亨德尔和肖邦的作品而写的改编曲。

1934年2月23日，埃尔加在伍斯特逝世。

一般说来，埃尔加算不上一个有独创性的作曲家。在他的绝大部分作品中，或多或少地显露出诸如舒曼、李斯特、瓦格纳、威尔第和勃拉姆斯等先辈作曲家的风格与表现手法。然而，在埃尔加的音乐创作中也隐藏着他的个性，只是这种个性是那样的难以捉摸，以致在缺乏合适的词汇时，“埃尔加式的”这个形容词已成为必不可少。埃尔加创作交响乐的才能，以及他把英国交响乐创作提高到一个新高度的业绩，使他成为二十世纪复兴英国音乐的先驱，并跻身于世界伟大作曲家之列。

第二交响曲

（^{b}E大调　作品第63号）

《第二交响曲》写于1909至1911年间，在作品完成时，英王爱德华七世已于1910年5月6日去世，埃尔加便在总谱上写下了这样一段题献文字：“奉献给已故国王爱德华七世陛下，以资纪念。这部交响曲早在1910年就曾计划作为一个忠诚的奉献而构思写作。今蒙国王陛下（乔治五世）赞同，写上了前面这一题献，1911年3月16日。”

作为纪念而题献给爱德华七世，有些人曾认为这就是对这部交响曲内容的一个暗示。但是，撇开慢乐章那显然带有葬礼进行曲风格的含意不谈（我们甚至可以作这样的猜想：这首高贵的葬礼进行曲是在爱德华七世逝世后写成的），与其说这部作品是仅属于纪念性质的，不如说是对所谓荣华、幸福时代的一曲颂歌。这一点可以从两个方面得到证明：首先，计划写这部题献作品是在君主逝世之前；另一方面，总谱扉页上刊印的选自雪莱《幺灵》中的诗句，也为我们提供了线索：
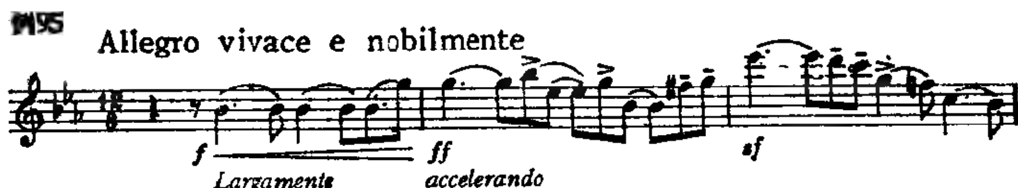
您的降临很稀罕，很稀罕，

欢乐之神！
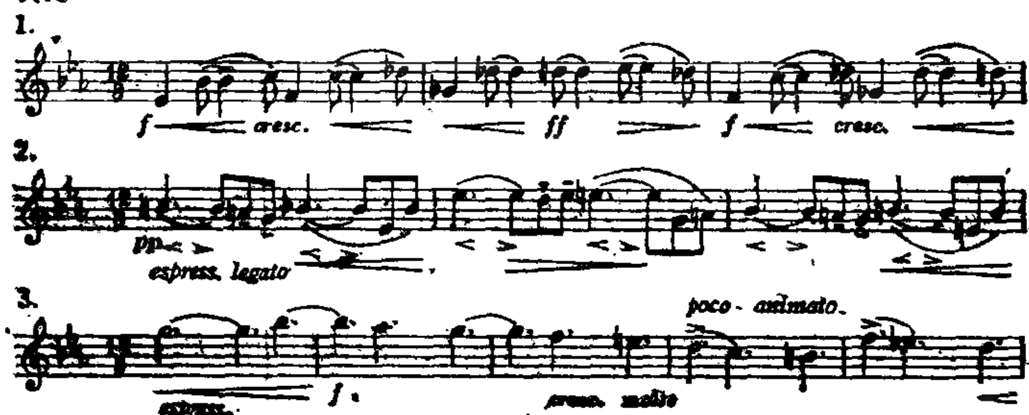
看来，埃尔加的朋友、英国最有声望的音乐评论家纽曼(E. Newman，1868—1959)对这部作品的评论是最具有权威性的。他认为，作曲家所给的唯一线索是引自雪莱《乞灵》中的头两句诗。但是，如果有人试图把埃尔加的整部交响曲同雪莱的整首诗相对照，那他将会感到困惑。雪莱诗中的主要基调是沮丧，直到末尾才掺和进希望；这是一个男子的自白，他为现在很少遇到心灵中旧时的欢乐而感到遗憾。而在埃尔加的《第二交响曲》中，占统治地位的调子却是欢欣，虽然这种心情必须服从于各种各样的情绪。埃尔加的音乐看来同《乞灵》的最后四节诗符合得最为确切：在这四节诗中，雪莱描述了他对“欢乐之神，您所爱的一切”的爱——清新的大地，繁星的夜晚，秋天的黄昏，金色的早晨，白雪，波涛，狂风，暴雨，“宁静的独居”，和“爱”本身，以及最后对欢乐之神的爱：

……神灵，我爱您
胜过一切——
您是爱和生命！啊，来吧！
再一次使我的心归属于您！
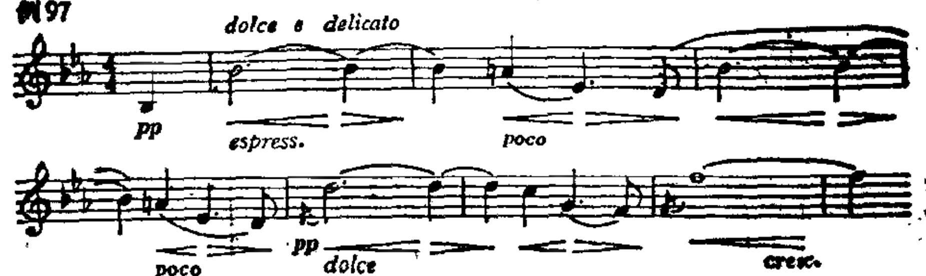
《第二交响曲》的第一乐章开始时没有序奏，而开宗明义地直接导入了第一主题。其实，这个第一主题是一直延伸到第二主题加入为止的一个不断发展的乐思的表达，其中的一个下行音型至关重要，它在整个乐章以及随后的各乐章中为丰富表情而多次运用。



从这个主题中又衍生出三个既可集中使用、又可单个使用的副主题，它们的出现使第一主题的乐思更加充实，层次也更其丰富，同时又使一开始就已相当高涨的情绪又进一步向前发展。



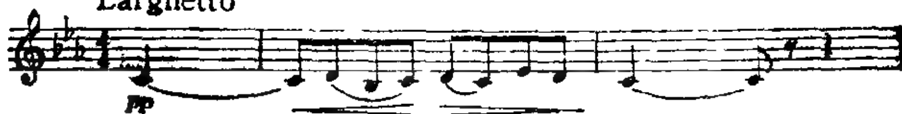
乐章的第二主题在中提琴和若干木管乐器的伴奏下由大提琴温柔妩媚地奏出。它与第一主题以及那一连串地涌现出来的副主题的对比是十分微妙的，而这个主题的富有特性的下行音型，又使人感到它似乎是第一主题乐思的一个具有抒情色彩的变形：



进一步的发展导致了先前一些主题素材的再现，接着又以第二主题的一个变形构筑起一个气势磅礴的高潮。在乐章的发展部中，一种新的较不明亮的色调支配着第一主题的乐思。这段音乐仿佛是在一幅本来是明朗甚至绚丽的图画中嵌进了一块较为阴暗的画面：和声顿时充满了神秘的色彩，配器也变得模糊，音响控制在微弱的力度中（不超过*p*，而*pp*和*ppp*则比比皆是）。最后，包括所有主题素材的一个富有表情的再现把音乐带入结尾，乐章在一阵令人振奋而热情奔放的音响中结束。

慢乐章一开始，在微弱的定音鼓声以及竖琴和一些木管乐器组成的和弦陪衬下，一个悲壮的短小引子出现在弦乐器上：

例98



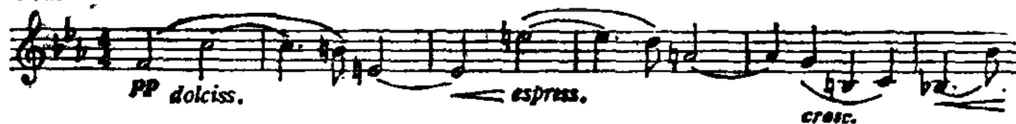
随后，木管乐器（长笛和单簧管）与铜管乐器（法国号、小号和长号）奏出了乐章的主要主题，作为伴奏的是大管、法国号、竖琴和弦乐器上很有特点的每小节第二和第四拍上的弱奏和弦，在这些泰然自若的和弦强调下，主题旋律的进行显得格外雄伟庄严、富有气派，而葬礼进行曲的气氛也进一步得到了加强。

例99



经过一个和声十分宽广而丰富的经过句的过渡，音乐转入下一个主题乐思的陈述，这时，英国管和双簧管间隔三度奏出的一支旋律，经过单簧管接奏，最后发展成一个由弦乐器单独奏出的充满思绪的主题：
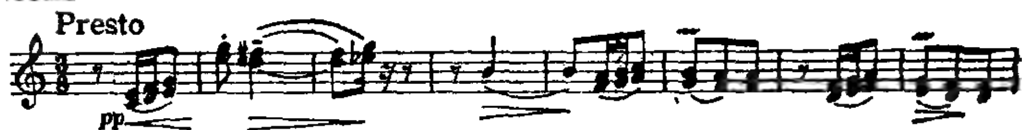
例100



在乐章的结束部分，中提琴以分奏形式奏出了一个用以贯串整部交响曲的充满活力的短句，不一会，小提琴接了过去。最后又是那威严豪迈的主要主题的再现，由大管和法国号奏出。

第三乐章是一支灵巧地构筑起来的回旋曲。乐章的主要主题美妙而充溢着惊人之笔。乐章一开始，这个主题就以急速的进行和明亮悦耳的音响活跃在小提琴和木管乐器上，其灿烂夺目的光辉，霎时间涤荡了刚刚还在回荡的前一乐章那悲壮的气氛。

例101



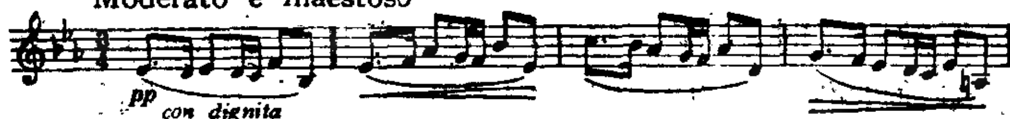
这个主题的音乐丝毫未变地重复一次后，另一个主题的旋律在弦乐器和英国管上洪亮而宽广地鸣响；由于这支回旋曲在一定程度上带有奏鸣曲形式的一些特征，因此，也可以说这个主题是与前一主题（亦可称作第一主题）构成对比的第二主题，它与第一主题以及第一主题与其他素材相结合而构成的一些生动活泼的变体的变化、发展、交织、渗透，构成了整个乐章的情绪高昂的织体。

例102



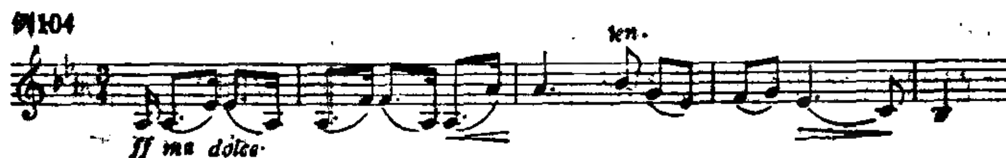
如果说，第三乐章是整部交响曲这股充满欢乐的激情之流中最热情奔放的一段，那么，第四乐章则是由各种感情的溪涧、河流汇合成的浩瀚的海洋，这里融汇着雪莱诗中对大自然的各种美景的无限眷恋。乐章的第一主题由单簧管、大管、法国号和大提琴以强有力的线条和雄浑的音响奏出，它那起伏而宽广的旋律，经过几次不同形式的反复，给听者留下了深刻的印象。

例103
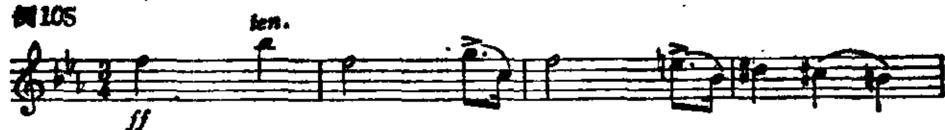


乐章的第二主题主要在弦乐器上：

例104



第三主题出现在小提琴和大提琴声部，木管乐器和铜管乐器以不同的方式支撑着它。这个主题除兼有第一主题流畅宽广的美质外，更增添了一层庄严的气质：



速度加快了，第二主题以类似赋格的形式，与其他一些音型交织，使音乐带有一种粗犷有力的风格。随后又回到以各种方式处理的第一主题；第三主题的一个明朗的反复带来了高潮，一系列模进就像巨浪一般前呼后拥，滚滚而来。接着，一个平静的乐句导致对第一乐章第一主题作扩大时值而富于表情的回忆。这就像一句熟练的演说词那样，虽然宁静安谧，却很能打动人心。乐章的结尾处，音乐变得更加平静，音响极为轻弱，除了在一个很快得到解决的不协和和弦中有一个短小的渐强外，音响几乎都局限在*pp*以下，一切笼罩在一种平静而深奥的氛围之中。

交响练习曲《福斯塔夫》

（作品第68号）
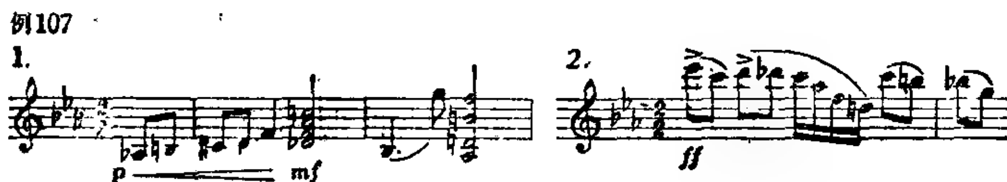
莎士比亚笔下的福斯塔夫，是一个正值老当益壮之年、坦率而无原则的肥胖爵士，他时常放纵自己，喜欢开玩笑，也很喜欢吹牛，而当他的谎话被戳穿时，又能镇定自若，找些理由来保全面子。像这样一个具有多种性格特点的人，当然成了音乐家们热心追求的题材：在十八世纪末至十九世纪末期，以福斯塔夫为主角的歌剧就有不下四部之多，其中以威尔第的三幕歌剧《福斯塔夫》最为著名。然而，由于歌剧舞台的戏剧效果的需要，剧作家和作曲家们多半是以莎士比亚的《温莎的风流娘儿们》作为情节构思的框架来描写福斯塔夫的。而莎士比亚的这部剧作，据说是在伊丽莎白一世执政时期，因为女王想看到福斯塔夫堕入情网而授意创作的。这样，歌剧中的福斯塔夫，无论同《亨利四世》中哈尔王子（即后来的亨利五世）的忠实伙伴，还是同晚年对牛津、剑桥两所大学倾囊资助的历史人物相对照，都存在着相当大的差别。而真正的福斯塔夫却在这里，在埃尔加的笔下打滚、抗议。

正像贝多芬以来的许多音乐作品那样，埃尔加的《福斯塔夫》有一个紧凑而且必然如此的音乐结构。从体裁上来看，这是一部单乐章交响曲，虽然也可分为四个部分。这部交响曲的一个最大的特点是主题繁多，几乎到了奢华的地步，整部作品中显然不同的主题之多也许可以和贝多芬《第五交响曲》或《第九交响曲》相比，而且埃尔加是把这些不同的主题置于一个连续的、基本上没有被一些间奏曲阻断的“乐章”之中的。
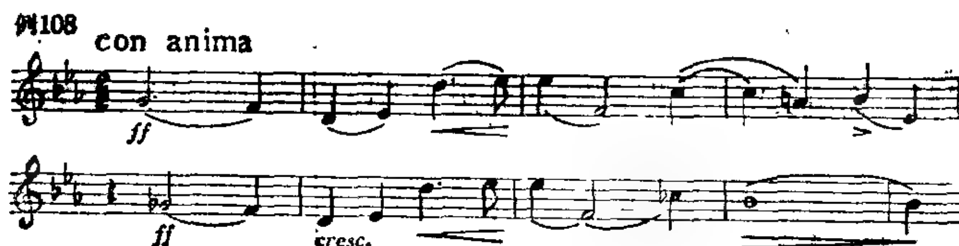
乐曲的第一部分着重介绍了福斯塔夫和哈尔王子，它直接以低音单簧管、大管和大提琴上没有任何伴奏的主题呈示作为开始。在这一点上，埃尔加使我们想起了理查·施特劳斯的交响诗《英雄的一生》中那没有伴奏的主题。埃尔加的这个主题具有某种施特劳斯式的炫耀，而这种炫耀对于刻划福斯塔夫的性格是十分重要的。



紧接着是一对从属于福斯塔夫主题的“卫星式”主题：



在下一个崇高的主题中，我们可以清楚地辨认出处于最优雅、最和蔼友好的心情中的哈尔王子的形象，他声称他想模仿太阳：让人把他隐藏在云雾中，以便在破云而出时更加使人惊奇：
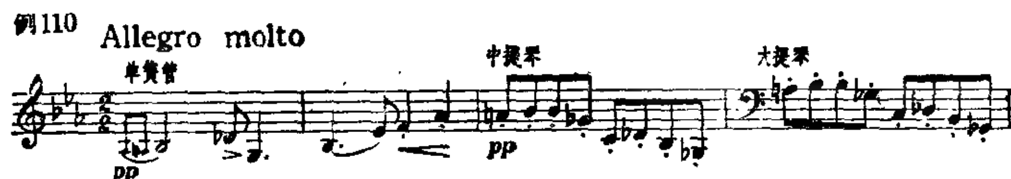


这个主题的继续是宽广而富于旋律性的，它在对位性陈述之后便转入福斯塔夫主题在中提琴上的重现。忽然，乐曲又转入远关系的e小调，一个新主题出现在大提琴上：
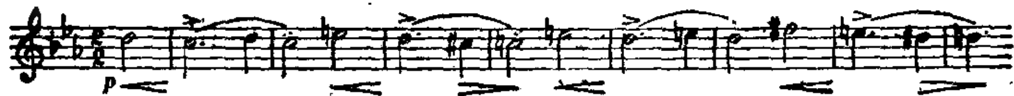


于是那对复杂的“卫星主题”再次出现，并引导到一大段重温先前各个主题的结束语，最后又以福斯塔夫主题从乐队最高音声部到这个主题最后几小节的低音区的一段下行音乐来结束。

乐曲的第二部分并不是对已经呈示过的那些主题的变化发展，而仍然像第一部分那样不断有新主题涌现。音乐一开始，一个新主题出现在木管乐器与低音弦乐器的传递之中：



嗣后又出现了一个新主题，据埃尔加说，这是福斯塔夫对自己所作的一番溢美的描述：“仪表堂堂，体格魁梧，是个胖胖的汉子；他有一副愉快的容貌，一双有趣的眼睛和一种非常高贵的神采。”①
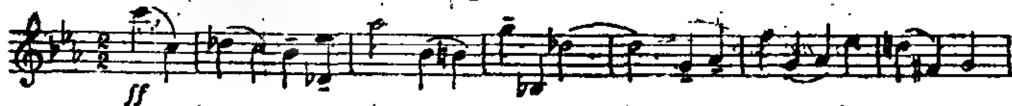


福斯塔夫精神上的愤慨而高尚的爆发是由木管乐器和弦乐器来表达的，这就仿佛是福斯塔夫在野猪头酒店对哈尔王子大言不惭地吹嘘：“我一个人跟他们十二个人短兵相接，足足战了两个时辰，要是我说了假话，我就是个混蛋。”②（事实上剧本中描写他在遭到由哈尔

---

①② 引文摘自人民文学出版社1978年版《莎士比亚全集》第五卷《亨利四世上篇》第二幕，朱生豪译。

王子假扮的强盗的袭击时，刚一交手就弃财遁逃！）

例112 Molto grandioso e Largemente



小提琴奏出的一支欣喜的旋律，表现出了福斯塔夫天真、快活的性格：

例113
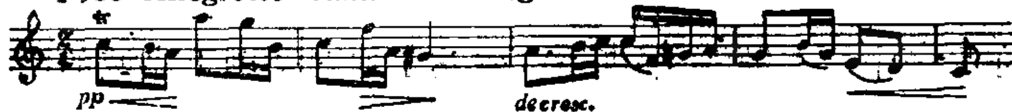


一阵不祥的沙沙声和低语般的音响笼罩着这段音乐。忽然，在小提琴瀑布般流畅的三连音伴奏下，哈尔王子的主题以一个开玩笑似的形式打破了沉寂。埃尔加声称，这是哈尔王子“抢劫”福斯塔夫时那进行得十分顺利的短暂搏斗。

这段音乐的结束部分是两个有趣的插段。前者的主题在这一部分开始时的那个主题的发展中既已露面，而现在它被提到了相当重要的地位，也占据了相当长的篇幅。后一个插段有“梦幻间插段”之称，这就像是福斯塔夫进入了梦乡；小提琴那温柔而清晰动人的音响，也把我们带入了一个神仙般的梦幻世界。

例114

Poco Allegretto cantabile e legato



在乐曲的第三部分，好像福斯塔夫从睡梦中苏醒了，重又面对喧闹繁华的现实世界，先前福斯塔夫的那对“卫星主题”强有力地出现了。接着，在一些新主题的复杂结合中，可以看到福斯塔夫以一名新征召的军官的面貌出现在我们面前。那个埃尔加称之为“福斯塔夫进行曲”的旋律也加入了这没精打采的行列，它引来一个赋格段，并逐渐发展成一场大厮杀。

例115



喧闹声平息后，音乐变得抒情宽广，阵阵鼓声和具有民间风味的笛声，把我们带入了莎士比亚笔下的乡村法官夏禄的花园之中。

例116



忽然，小提琴上的一阵尖锐的爆发打断了这安逸、沉寂的气氛，福斯塔夫一生中最重要的一个转折点——得悉哈尔王子登基，成了亨利五世——在这里有了极富戏剧性的表现。最后，音乐向远处急速驰去，象征着福斯塔夫怀着快乐的心情、无限的期望，赶往伦敦投奔他的好朋友——亨利五世。

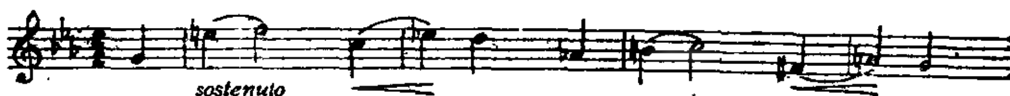
一个停顿后，音乐进入第四部分。在伦敦威斯敏斯特教堂附近的广场上，在那表示加冕典礼的行列即将临近的庄严的"钟声"里，一个新主题在木管乐器和弦乐器上鸣响：

例117



在另一个新主题中，福斯塔夫表达了他对新国王忠诚的激情：

例118



这时的福斯塔夫，以为即将来临的国王还是他所钟爱的荣耀的王子，还是那轻松愉快的哈尔。国王的队列终于雍容华贵地来临了，传来了一片欢腾雀跃的呼叫声。但是，福斯塔夫发现国王和他之间有了一道"栅栏"，国王已不再认识他了。福斯塔夫的心碎了，他那患

难与共的好友留给他的只是破灭的幻想和回忆。最后，他怀着悲痛的心情死去。

在这最后一段音乐中没有出现新主题，而是以前面一些主题的回顾来结束这部交响曲的。

《谜》变奏曲

（作品第 36 号）

《谜》变奏曲是埃尔加的成名之作，也是埃尔加最著名、最受人喜爱的管弦乐作品。然而，作曲家在总谱上的题名却是《一个创作主题的变奏曲》，而且在印刷出版的总谱上，“谜”这个字是作为仅指主题而言的一个专门名称而出现的，尽管如此，人们还是习惯地把这部作品称作《谜》变奏曲。

在《谜》变奏曲首演的节目单上，刊印着埃尔加的这样一段话：“我不想道破这个谜——它那‘隐晦的语言’必须听之任之，别去多费猜测，而且我要告诫你们，各段变奏与主题之间在结构上的联系往往是极不明显的；而且，贯穿在这一整套变奏之中以及凌驾于整套变奏之上，另有一个更大的主题在‘进行’，但它并没有被演奏出来……因此主要主题从未露面，恰恰好比在新近的某些戏剧作品——如梅特林克(M.Maeterlinck，1862—1949)的《闯入者》和《七位公主》——中那样，主角从不登场。”这个隐藏的、作为变奏曲的一种“无声的伴奏”抑或作为另一支对位旋律的主题究竟是什么，这一点作曲家从未揭示过，看来这就是这部作品被认为是一个“谜”的原因。尽管作者告诫大家别去猜谜，然而，大半个世纪以来猜谜人却大有人在。不少人认为埃尔加的谜与苏格兰歌调《友谊万岁》有关，但埃尔加曾经绝然否认；也有人认为谜底是《圣经·哥林多前书》中的一段文字：“我们如今仿佛对着镜子观看，模糊不清（模糊不清原文作如同猜谜）。”[①] 有人把埃尔加的音乐同贝多芬《c 小调奏鸣曲》的慢乐章，同勃拉姆斯的
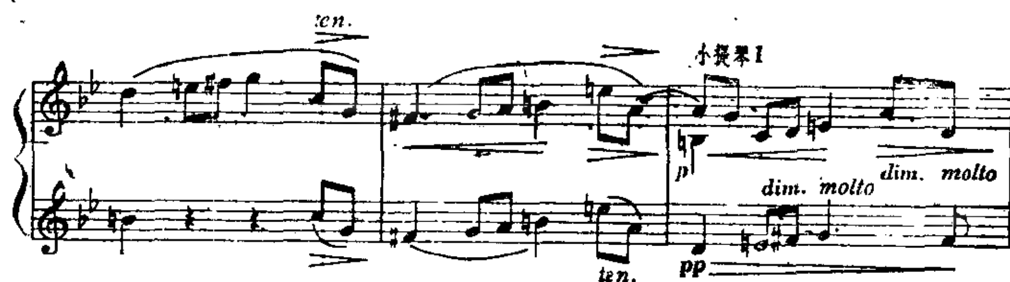
---

① 见《圣经·哥林多前书》，第十三章第十二节。

《四首严肃的赞歌》，同瓦格纳《帕西法尔》中的一个动机等相对照，试图探究出这个"隐藏的主题"；甚至还有人认为谜底就是"巴赫"，虽然"巴赫"这个"主角"从未在音乐中出现，却无时不在埃尔加的创作意识之中，且《谜》变奏曲主要主题前半段第一，第七，第八和后半段的第一个音符正好是BACH（巴赫；德文中H指还原B音）。尽管有些见解看来确属牵强附会，然而，音乐学家们把埃尔加的音乐与其他音乐家的音乐所作的细致入微的比较，却是很说明问题的，至少也证实了埃尔加借鉴先辈作曲家音乐主题的高超技法。

《谜》变奏曲由一个主要主题与十四段变奏构成。总谱上的题献是"献给乐曲所描绘的我的十四位朋友"。至于埃尔加的这十四幅"癖性的素描"所描绘的是什么人，埃尔加不愿加以说明，他认为"这是一件个人的事，没有必要公开提出来，应该把这套变奏纯粹看作一首乐曲"。因此，我们只能根据每首变奏曲前的缩写字母或绰号来加以猜测，好在研究埃尔加的权威们对于这十四个人选都有基本一致的看法（只有第十三变奏曲的女主角稍有争议）；而对于音乐中概括描绘的那些"癖性"，有时就众说不一了。
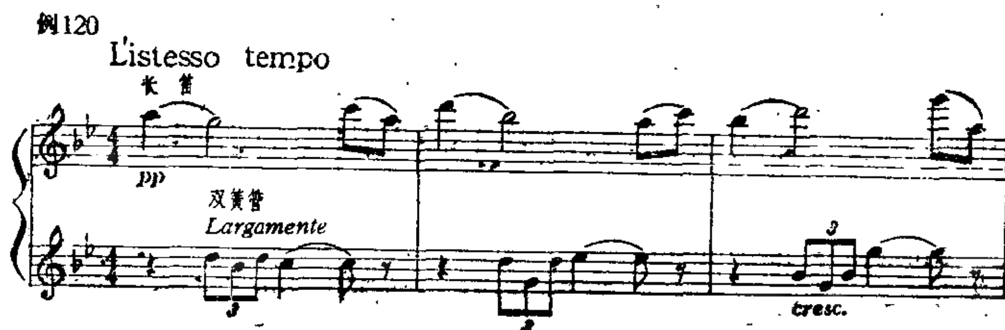
乐曲的主要主题可以分为前后两个部分，用弦乐器奏出的前一部分（6 小节）在g小调上，后一部分（4 小节）则有管乐器加入，并转为G 大调。这支优美而稍带悲哀情调的旋律，稍加展开后便不停顿地转入了第一变奏。

例119



第一变奏 **C.A.E.** 这是作曲家的妻子卡罗琳·艾丽丝·埃尔加(Caroline Alice Elgar)的一幅音乐肖像画。稍加变化的主题由木管乐器与部分弦乐器奏出，第一小提琴和中提琴以十分活跃的切分音伴奏，旋律的进行显得温柔、生机勃勃而富于表情：

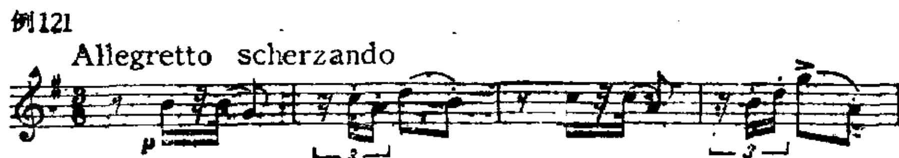
例120
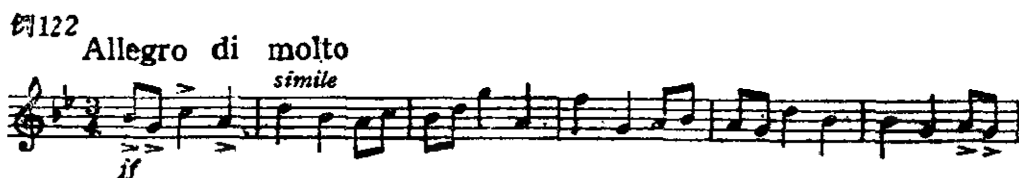


第二变奏 **H.D.S.-P.** 斯图尔特-鲍威尔(H.D.Stuart-Powell)是一位钢琴家，埃尔加常与他以及第十二变奏所描述的大提琴家B.内文生一起演奏三重奏。这一变奏的笔法是极其戏谑、诙谐的，它表现了斯图尔特-鲍威尔的一个习惯动作——在演奏钢琴以前先在钢琴上开玩笑似地作类似音阶式的胡乱弹奏，以暖和与活络手指。

第三变奏 **R.B.T.** 这里描绘的是一位业余演员——巴克斯特·汤森(Richard Baxter Townshend)——在扮演老人时，他成功地以尖细的假声取代自己洪亮的嗓音。变奏主题在弦乐器拨弦的点缀下由独奏双簧管简洁活跃地陈述：

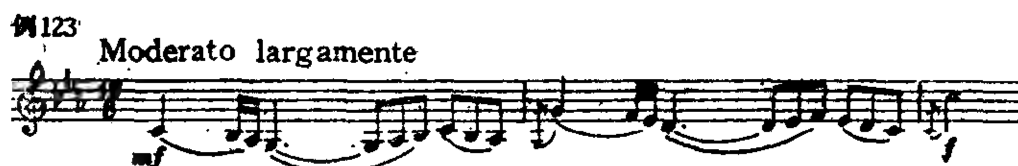
例121



第四变奏　W.M.B.　埃尔加的朋友、乡绅威廉·M.贝克(William M. Baker)，是一个非常自信、富有活力而近乎暴躁的人，埃尔加的这首变奏曲在刻划这种性格方面是十分成功的。变奏主题由乐队强有力地齐奏奏出。

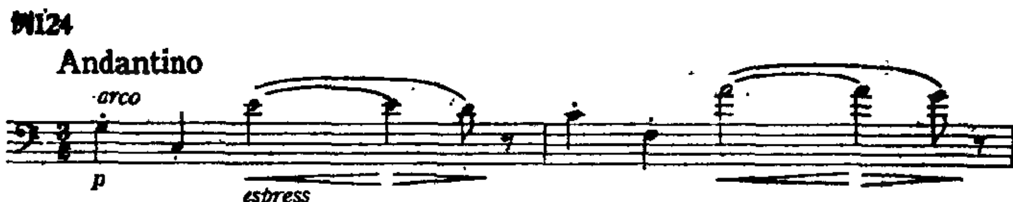


第五变奏　R.P.A.　这支变奏曲是英国著名诗人、文艺批评家马修·阿诺德（M.Arnold, 1822—1888）之子理查德·P.阿诺德(Richard P.Arnold)的一幅肖像，也是一个心绪多变、喜怒无常的人的写照。在低音弦乐器低沉、阴森的旋律映衬下，小提琴在G弦上齐声奏出的一支忧郁的旋律，表现出年轻人内省的心理：
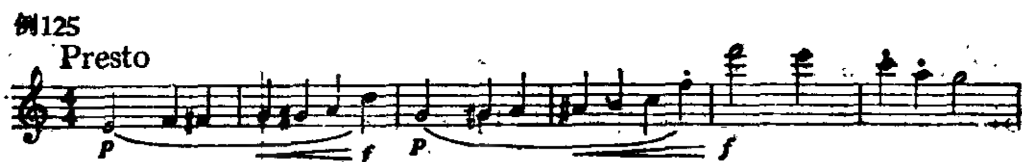


在这支旋律稍加变化的几次反复之间，木管乐器穿插进一些活跃的乐句，以表现年轻人的另一重性格。（这段变奏与下一段连在一起演奏，没有间断）

第六变奏　Ysobel　伊莎贝尔·菲顿（Isabel Fitton）是莫尔文四重奏团的业余中提琴手，因此，这首变奏曲特意强调了这一乐器。在变奏曲开始与结尾处，主题中有一个非常显眼的十度跳越，据说埃尔加在这里是暗指菲顿小姐那异乎寻常的高大身材。



第七变奏　Troyte　阿瑟·特罗伊特·格里菲思(Arthur Troyte Griffith)是一位建筑师，埃尔加在莫尔文地方的寓所就是由他设计

建筑的。对于这首变奏曲，有两种不同的意见：按照某些权威人士的看法，这段音乐的结构紧密而强有力的性质，是格里菲思的职业的写照；另一些人则认为，格里菲思是个热情、易于激动而近乎粗暴的人，埃尔加以定音鼓那粗犷的敲击、木管乐器与弦乐器上激奋的旋律，以及长号和大号上激动人心的召唤构筑起来的这首变奏曲，正是对这位建筑师性格的生动描绘。



第八变奏 W.N. 威尼弗雷德·诺伯里(Winifred Norbury)是"一个住在伍斯特郊区一所极好的十八世纪房子里的老一辈贵夫人"。埃尔加在这里刻划的是一个令人钦佩的、高贵的妇女形象。主题的一个优雅而稳重的形式先由单簧管奏出，随后又在木管乐器和弦乐器中传递。(这段变奏与下一段连在一起演奏，没有间断)



第九变奏 Nimrod 这个字的原意是猎人。据《圣经》记载，宁录(Nimrod)"为世上英雄之首，他在耶和华面前是个英勇的猎户"①，但埃尔加这首变奏曲塑造的并不是猎人的形象，而是指他的出版商、《音乐时报》编辑奥古斯特·耶格(August Jaeger；Jaeger在德文中意为"猎手")。关于这首感人至深的变奏曲，埃尔加说过："这是一个关于漫长的夏夜散步的记载，这时，我的朋友耶格变得十分健谈，谈贝多芬的伟大，尤其是他的慢乐章的宏伟——只有他能做得到。"确实，这段音乐具有贝多芬《悲怆》奏鸣曲第二乐章的结构与明朗开阔的格调：

① 见《圣经·创世记》，第十章第八节。



第十变奏　Dorabella　这里埃尔加描绘了他的一位老朋友多拉·彭妮(Dora Penny)的某些特征。她是一位年轻可爱的女子，说话有点口吃，这些在这段音乐中均有所暗示。

第十一变奏　G.R.S.　乔治·罗伯逊·辛克莱(George Robertson Sinclair)是英格兰赫里福德(Hereford)大教堂的管风琴师。根据有些权威人士的看法，埃尔加在这里描绘的是这位管风琴师在他的管风琴楼厢中兴奋激动地弹琴时，手键盘和踏瓣狂风乱舞的情景；另一些人认为，这段音乐与辛克莱博士全然无关，而是描写辛克莱的那只有趣的叭喇狗：乐曲中由弦乐器奏出的快速下行乐句，仿佛是这只叭喇狗从河岸上滚入水中，接下来的带有波动节奏的音乐是描绘狗在水中游泳；甚至还有人在这首变奏曲中找到了一段关于这只狗在游泳后摇动全身、把水抖落的音乐。
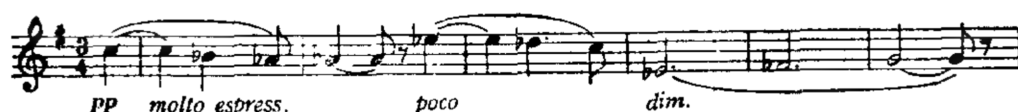
第十二变奏　B.G.N.　巴兹尔·G.内文生(Basil G.Nevinson)是埃尔加集团中的大提琴手，因而埃尔加在这首变奏曲中把大提琴置于显要地位。变奏主题的进行在这里显得特别富有诗意，听来就像是一支小夜曲。(这段变奏与下一段连在一起演奏，没有间断)



第十三变奏　＊＊＊　浪漫曲。有人认为，埃尔加在这里以米星记号暗指玛丽·莉根(Mary Lygon)女士，也有人认为是指玛丽·特里富西斯(Mary Trefusis)女士。至于作曲家为何删去姓名缩写字母而代之以米星记号，就不得而知了，但有一点是可以确定的：这位玛丽女士在埃尔加创作这首变奏曲时正在赴澳大利亚的旅途中，因而作曲家在这段音乐中引进了有关大海、有关海上生活的描绘。关于

这一点，埃尔加是这样说的："由鼓敲出的轻声滚奏使人联想到远处一艘班轮的引擎的震动，在这个背景上，单簧管引用了一个选自门德尔松的序曲《平静的海洋和幸福的航程》中的乐句，而中提琴温和的上下起伏又使人想起海洋上宁静的波动。"

例129



第十四变奏 E.D.U. 据说E.D.U.在这里代表"Edoo"，这是作者的妻子用来称呼他的一个爱称，而这段音乐则是作者的一幅自画像。埃尔加在这里揭示了他的幻觉和受到的挫折，他的愿望和理想。变奏曲以大管、第一小提琴和大提琴之间一连串进行曲风格的传递作为开始，并以主要主题的变形掀起了高潮；随后又引进了第一变奏和第九变奏的旋律片段。埃尔加认为，这两段变奏所代表的人物是"对作曲家的一生和他的艺术的两大影响"，所以在终曲中作出提示。整部作品在大调主题的凯旋式的宽广表现中得到概括，最后以欢快的急板告终。

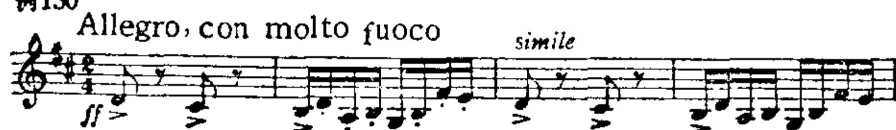
《威仪堂堂》进行曲（第一首）

（作品第39号 D大调）

《威仪堂堂》进行曲总共包括埃尔加在1901至1903年间陆续完成的五首短小的进行曲。无疑，其中的第一首写得最成功，也最著名。此外，与第一首结构大致相同的第四首也很有名。

第一首进行曲以一个短小的引子作为开始。接着，华丽而威风凛凛的主部主题强有力地出现在弦乐器声部：

例130



与主部主题形成巧妙对照的是中段那具有民谣之美的旋律。埃尔加这部作品的成功，在很大程度上要归功于这个中段。它不仅被爱德华七世用作《加冕颂歌》，英国作家豪斯曼(L.Housman,1865—1959)还为此写了抒情诗《希望和光荣的国土》。可以说，这段旋律同不列颠帝国的关系，几乎与《神佑吾王》同这个帝国的关系一样，是紧密相连的。此外，甚至在美国的许多毕业典礼上，学生们也是在这支旋律的音乐声中领取文凭的，其影响之深远，可见一斑。

例131



随后，主部主题与中段主题相继再现，只是中段主题现在在整个乐队奏出的节奏型强调下，音响增强了，也更宽广了。最后又回到主部主题，并以加快了的速度干脆利索地结束。

这首进行曲总谱上的题献是："献给我的朋友阿尔弗雷德·E.罗德沃尔德以及利物浦管弦乐协会的会员。"
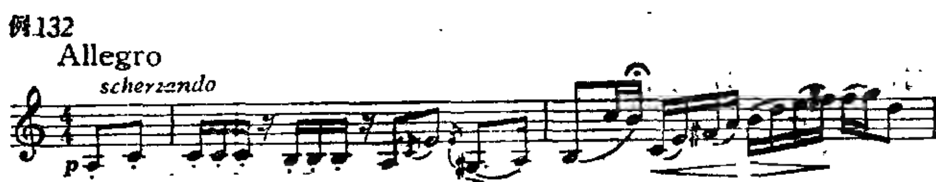
音乐会序曲《安乐乡》
(《在伦敦城》)

(作品第 40 号)

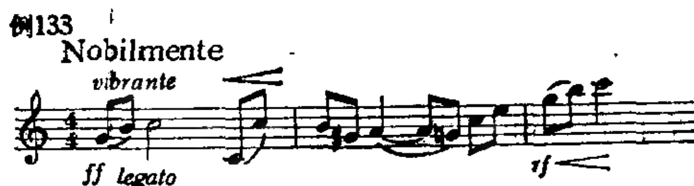
在 1900 至 1901 年这个世纪转换之际，埃尔加以一首序曲——《安乐乡》——表达出了他对伦敦的无限热爱。而当时的音乐界却作出了不公正的评论，他们认为这部作品庸俗，把埃尔加看作一个自以为懂得奏鸣曲形式并掌握这一曲式的作曲家，并对他"敬而远之"。最后还是英国音乐学家托维(D.F.Tovey,1875—1940)作出了公正的评价："我并不感到庸俗，因为我找不到任何根据可以证明埃尔加想要在这里敲出一个宗教的音符，……我所听到的只是在晴朗的日子里以良好的竞技状态在前进的一个健康的音符。这首《安乐乡》序曲忠实于自然，它以高度的技艺坦率地说出了想说的话。"

这首序曲是伦敦街巷生活的写照。所谓安乐乡，也就是指伦敦。作品由一系列有连续情节和戏剧性内容的场景构成，用一条纤细的线加以贯穿，那就是作曲家设想中的一对在伦敦街道上漫步的情侣。这里浮现的第一个画面是兴奋、活跃的，它充满了街巷生活的气息。接下来的一段表现了隐伏于伦敦人的轻浮和奢华之中的那种真挚热烈的情操。情侣们在公园里找到了宁静，他们抒发着自己的情感，并越来越显得热情了，但这个静谧的场面被伦敦街头顽童的粗野的恶作剧所打断。情侣们感到十分窘困，离开了公园，到街区去寻找甜蜜的安全感。不久，一个军乐队带着恼人的狂热和暴怒走来，打破了甜蜜的安全感。情侣们只得走进一所教堂，但甚至在这里，他们也不能完全避开街上的喧嚣，他们又回到了街上。

乐曲没有序奏，直接从第一小提琴呈示的第一主题开始。这个主题由前后两个动机构成，它表现出伦敦街头轻松活泼的情景：



达到高潮后，另一个具有更大吸引力的新主题揭示出庄重严肃的伦敦人的平静和自信：

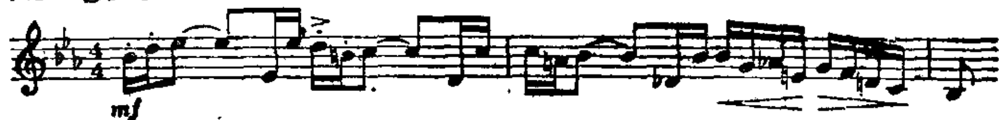


弦乐器奏出的浪漫、抒情的第二主题，表现的是春日里公园中的情人在互诉衷肠：
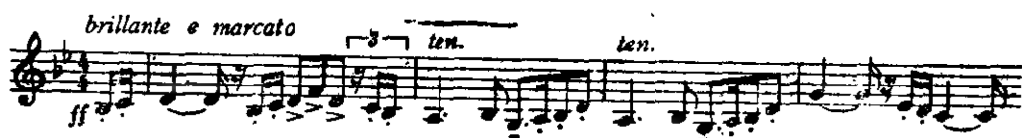


接着是一场有趣的“入侵”：一支单簧管就像伦敦街头的一个喜

欢问东问西的顽童一般闯了进来。当然，这个顽童也是伦敦公民，而这个主题也就合乎逻辑地是从庄重严肃的伦敦人主题中衍化而来的：



乐曲的发展部以伦敦人主题作为开始。不久，音乐的画面遭到了一支军乐队奏出的进行曲的侵犯，令人振奋的音响把乐曲带入高潮。军乐队走过后，是一群街童杂沓的步伐，他们尾随在军乐队之后，试图跟上那雄壮的步调。



现在，这对情侣撇开这场生气勃勃的骚动，为寻求安静而来到了教堂，音乐也随之庄严肃穆起来：



再现部从第一主题开始，各个主题相继再现。军乐队的主题现在出现在C大调上。乐曲进入尾声后，伦敦人的主题在管风琴的支撑下，由整个乐队强有力地奏出。最后，音乐回到第一主题上，光辉而突如其来地结束了这部序曲。

音乐会序曲《在南方》(《阿拉西奥》)

(作品第50号)

1903年底，也就是在清唱剧《诸圣徒》公演后不久，埃尔加到意大利旅行，并在意大利北部热那亚附近的港镇阿拉西奥（Alassio）小住。显然，意大利的亲切、温和的气氛使埃尔加受到感染，处于意大利通俗音乐包围之中的阿拉西奥更使埃尔加陶醉，音乐会序曲《在南

方》就是埃尔加这段生活经历的直接产物。据说，这部作品是在安多拉山谷的一个令人愉快的春日里完成构思的，它使人联想起在宜人的气候里，在万里晴空下，以及在大自然的美同一个有魅力国家的往事遗迹竞相争艳的氛围中那种生活之欢乐。

序曲《在南方》的题献是："献给我的朋友利奥·F.舒斯特"。此外，作曲家还选了两段诗句作为序曲的题词。前一段是英国维多利亚时代的杰出诗人丁尼生(A.L.Tennyson,1809—1892)《维菊》中的诗句：

……在那棕树和南方松树的土地上.
在那棕树、橘树花、橄榄树、芦荟、
玉米以及葡萄树的土地上，
你我度过了多么美好的时光。

另一段诗句选自拜伦的长诗《恰尔德·哈罗尔德游记》中第四章第二十五至二十六节：
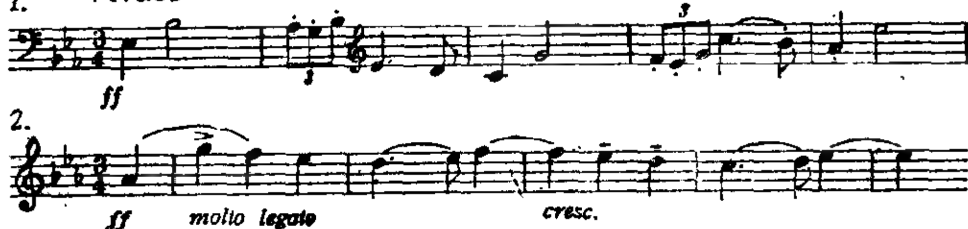
这一片土地在往昔掌握过莫大的威力，
现在它优美的风光，也非他处所可比拟，
这儿曾经……产生过罗马好汉！
……你(指意大利——编者)是世界的花园。[①]

从这两段诗句中，可以看出作者构思序曲《在南方》的意向所在。这部作品是灿烂辉煌的，英国音乐家托维甚至认为这里有一种炫耀，这种炫耀埃尔加在《威仪堂堂》进行曲——无论是从题目或内容来看——中就已普遍地表现出来，在理查·施特劳斯《英雄的一生》的某些篇页中也可隐约听到，只是埃尔加与施特劳斯相比更多了一些与单一体裁不无关系的谨慎的肯切语气。

① 译文引自新文艺出版社1956年版《恰尔德·哈罗尔德游记》，杨熙龄译。
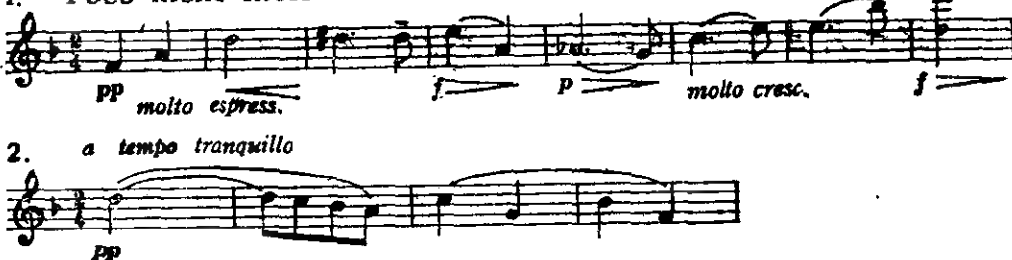
乐曲以一组英雄性的主题作为开始，它们以全速大摇大摆地前进，不久就以其强大的动力掀起了一个庄严的高潮。

例138



高潮慢慢地衰退后，一种较为平静的情绪逐渐笼罩着音乐，一些听来仿佛是牧羊人跟他自己的音乐之间的短小对话般的旋律，出现在木管乐器与弦乐器的对话中。音响逐渐变轻乃至消失，定音鼓和低音提琴上有节奏的音响把我们带入了一个插段，这里展示的是通常称为第二主题的一组延宕起伏、轮廓鲜明的新旋律，它们都带有温柔、黯淡的色彩，暗示出一种甘美的感伤情调，这是从人们与大自然接触时的愉快心境中产生的慨叹：大自然在不断复苏更新，而人类的伟大成就和事业却是那样地变化无常。
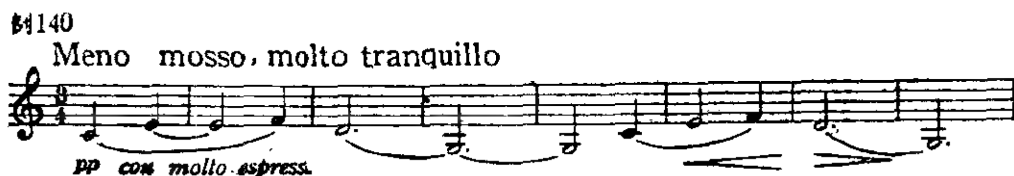
例139



乐曲的发展部从第二个插段开始。用埃尔加的话来说，这个插段"试图描绘出古老时代的那种锲而不舍地向前推进的力量，并试图描画出一幅关于斗争和战争，关于晚近年代的'鼓声与踏步声'的音响图画"。音乐一开始，乐队奏出了一个含有不协和和弦的乐句，它的配器十分沉重，除长笛外整个乐队都卷了进来；接着又是一个带不协和和弦的强有力的乐句；音乐变得越来越强横，铜管乐器阵阵嘶鸣，就像古罗马步兵从各个角落吹起了战号，一个惊心动魄的肉搏场面展示在我们眼前。

喧嚷声渐渐平息下来，弦乐器上一个轻微的下行音型把我们从那充满杀戮的可怖回忆带回到现实世界的光明之中。伴随着竖琴的阵阵和弦，独奏中提琴奏起了一支优美而略带感伤色彩的牧歌：

例140



乐曲的结束部分是非常宏伟壮丽的，它象征着阳光、旷野，以及爽朗的乐观主义精神。

b小调小提琴协奏曲

（作品第61号）

《b小调小提琴协奏曲》是埃尔加在完成他的《第一交响曲》和《第二交响曲》之间（1907—1910年）创作的一部规模宏大的协奏曲。乐曲在很多地方运用了小提琴的高难度技巧，还采用了埃尔加首创的"拨奏震音"（pizzicato-tremolo）技法①，因而该曲被认为是表现作曲家精深造诣的一部杰作。这里没有花哨华丽的东西，充溢于这部宏大作品的是丰富的旋律、沉着安详的和声，以及美妙的器乐色彩。

这部协奏曲是题献给该曲首演时担任独奏演员的美籍（出生于奥地利）小提琴家克莱斯勒（F.Kreisler，1875—1962）的。在总谱的扉页上，作曲家写上了这样一段题辞："这里珍藏着……的灵魂。"从这句话来推测，这部作品是对一位具有不屈不挠精神的友人的性格描写，看来，这是与作曲家的写作《谜》变奏曲时相同的一种有趣的心态。

协奏曲的第一乐章以乐队全奏呈示第一主题作为开始。和埃尔加的《第二交响曲》一样，这个第一主题是复合型的，它由一连串重要动机构筑而成。这些动机接连不断地涌现，一时真有点令人目不暇

① 即以三四个手指的手指肚将弦急速地轻敲，发出柔和的震音效果。

给：

例141

1. Allegro

mf

2.

sf *dim.*

3.

f

4.

fp *cresc.*

5.

mf *cantabile*

紧接着，抒情的第二主题在独奏单簧管上露面，当然，这只是最初的崭露，而真正的进一步的阐释还留待独奏小提琴来完成。

例142

p *dolce*

第一主题的乐思再度得到演释后，独奏小提琴进入。像在古典协奏曲中那样，独奏小提琴演奏的是同一些素材，只是显得十分灵活而精美。梦幻般的第一主题与温柔甜美的第二主题在独奏小提琴上充分展示后，乐曲进入发展部。与绵长的呈示部相比，这个发展部较为短小精悍，并具有暴风雨般的威势。进入再现部后，乐曲转入D大调，先前的主题在这里以简略的甚至有相当大的更改的形式，在独奏小提琴上以华丽的技巧再现。乐曲的结尾回复到作为主调的b小调，速度也逐渐加快，并以开始的主题活泼地结束了这一乐章。

以自由的歌谣形式写成的第二乐章，听来就像是一首沉浸于沉思中的温柔的诗，这里无疑包孕着乐曲题献中埃尔加指名的那位友人的许多美质。乐章开始的主题由弦乐器轻声奏出，它那平静、抒情

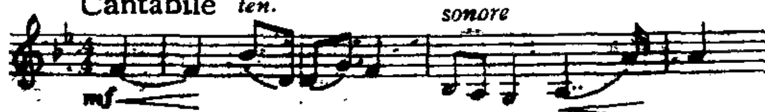
的音响，不禁使人联想起第一乐章中温柔的第二主题。

例143
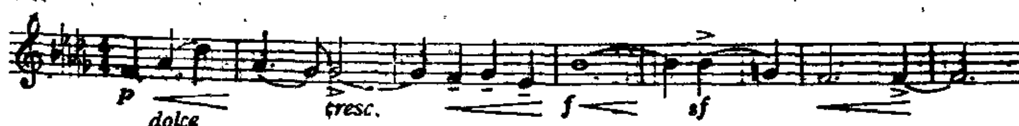


以这个主题为背景，独奏小提琴乘着一支对位旋律加入，两支旋律就像一首二重唱那样，紧紧地融合在一起，交相辉映、浑然一体。

例144
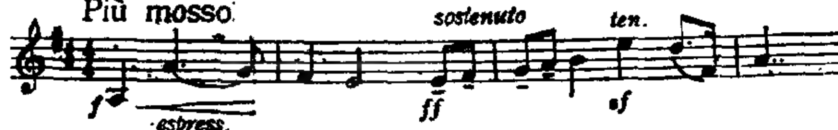


经过一些短小乐句的过渡，乐曲转入♭D大调，独奏小提琴奏出了一个轻柔而富有诗意的主题，而长号和法国号的映衬与支撑，又给这个主题染上了一层庄重而富于哲理性的色彩。

例145



乐曲转入D大调的中间部分后，音乐变得雄辩而动人心魄，展示了第二乐章的一个最高潮。独奏小提琴则在这里唱出了一支很有魅力而气度非凡的新旋律：
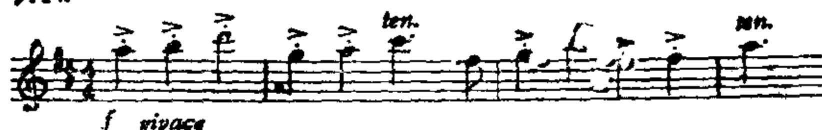
例146



在乐曲回到作为乐章主调的♭B大调后，音乐再度陷于沉思。独奏小提琴对先前出现过的各个主题作了一番回顾，然后梦幻似地结束了这一乐章。

第三乐章，小提琴声部上的一小节颤栗般的音响引出了独奏小提琴上一连串急速奔腾而富有狂想性的下行乐句。不久，乐曲从b小调转入关系调D大调，第一主题那充满力量与决心的音响在整个乐队中鸣响，而独奏小提琴毫不迟疑地接了过去。

例147



乐章的第二主题出现在独奏小提琴上。这个主题优美而充满歌唱性，它的反复与展开，在严整的结构中极为华丽而富有技巧性地进行着。

例148 Poco meno mosso



协奏曲的华彩乐段不像通常那样，而是采用一种"附有伴奏"的华彩乐段。在这个华彩乐段中，埃尔加广泛运用了第一乐章中的主题素材，而温柔的第二乐章也在一定程度上得到提示。这里还引进了作曲家自己首创的"拨奏震音"，用以强调出一种奇妙的效果。

在尾声中，乐章开始时的幻想性乐句再一次出现，对其他一些主题动机也一一作了提示，随后便导向了辉煌的结局。

德 留 斯

(Frederick Delius 1862—1934)



英国作曲家弗雷德里克·德留斯在1862年1月29日出生于利兹(Leeds)附近布拉德福德(Bradford)市的一个德裔商人家庭，父亲是一个羊毛商。德留斯自幼显露出音乐才华，很早就开始学习小提琴和钢琴，但父亲对他的音乐天赋毫不在意，打算让他继承自己的事业，并开始从各方面培养他的经商才能。1884年，德留斯为获得自由，来到了美国佛罗里达州杰克逊维尔(Jacksonvill)附近圣约翰斯(St.Johns)河上索拉诺(Solano)地方。在这和平、原始的环境中，他埋头读书、沉思，与黑人朋友一起划独木舟，欣赏他们的歌舞，过着与世隔离的生活，将父亲为他购置的橘子种植场置于不顾。由于一个偶然的机会，德留斯在杰克逊维尔结识了来自纽约的管风琴师沃德(Ward)，并开始随沃德学习和声与对位法。沃德的教学是十分出色的，德留斯甚至认为自己后来在莱比锡音乐学院的学习还及不上沃德所给予他的知识，他说："在帮助我探索传统技术中究竟有多少对我有用的东西时，沃德显示出了惊人的洞察力。"而更重要的是，沃德的教学使德留斯终于选定了唯一对自己有吸引力的生涯——当作曲家。

1886年夏，德留斯来到德国，进莱比锡音乐学院学习。在1887年挪威作曲家格里格访问莱比锡时，有人把德留斯介绍给这位大师，他

在听了德留斯受美国黑人舞曲旋律启发而写的《佛罗里达组曲》后，高度赞扬了德留斯的创作才华。大师的赞扬无疑刺激了德留斯的创作欲，他在1890年定居巴黎后的十年中，出版了他的第一部作品：为小提琴与乐队写的《传奇》，还完成了《康迦》等三部歌剧，一些室内乐作品，一部幻想序曲《远在群山之上》，一部钢琴协奏曲，以及两部重要的管弦乐作品：音诗《生命之舞》和夜曲《巴黎：伟大城市之歌》。然而，英国的音乐评论界并不重视德留斯的创作，他们在1899年5月30日听了伦敦德留斯作品音乐会的演出后，把他的音乐看成"一个聪明小伙子的异乎寻常的造作"。

1897年德留斯与杰尔卡·萝森结婚，这在他的创作生涯中是个转折点，有教养而有天赋的萝森为德留斯带来了物质与生活上的安宁，使德留斯得以全身心地投入音乐创作。1901年，他完成了歌剧《乡村里的罗密欧与朱丽叶》后，又在1903至1907年间完成了《海之漂流》、《生命弥撒曲》和《日落之歌》等合唱作品；1907年又有英国狂想曲《布里格市场》问世，此外他还写出了《在夏日花园》、《春日闻杜鹃初啼》、《河上夏夜》等很有特色的乐队作品。德留斯在现代音乐领域中是独立而不受他人影响的，尽管他在很大程度上属于印象派，但在他的作品中却很难找到德彪西的痕迹。他的音乐平静、安详，具有沉思性质而很少有骚乱、刺激和戏剧性高潮。当然，德留斯的手段是有限的，但更重要的是他能以这有限的手段达到无限的深远，而且他的灵感又总是那么高涨！

1914年第一次世界大战的爆发打破了德留斯的安宁生活，他只得与妻子一同逃到伦敦。在这段时期，德留斯很少创作，较大的作品仅《安魂曲》一部，这是为大战中死难的那些英国青年艺术家而写的。大战结束后，德留斯又回到法国，但不幸的是他的健康每况愈下；最后终于导致半风瘫、双目失明。然而，德留斯并没有丧失生活与创作的勇气。在约克郡青年音乐家埃里克·芬比（E.Fenby，1906— ）的帮助下，德留斯艰苦地、一个音符一个音符地写出了《夏日之歌》、《第三小提琴奏鸣曲》、《伊尔梅林》前奏曲等作品。

英国指挥家托马斯·比彻姆（T.Beecham，1879—1961）是德留

斯作品的推崇者与传播者。1929年10月，他在伦敦安排了一个德留斯音乐纪念节，并成功地说服了德留斯来伦敦参加。在这里，年迈而双目失明的德留斯坐在轮椅中，亲身经历了一生中最伟大的胜利：热情的听众以长达十分钟之久的雷鸣般的掌声，来表达他们对作曲家的敬意。

1934年6月10日，德留斯在法国卢昂河畔的格雷（Grez-sur-Loing）去世，安葬于格雷墓地。德留斯生前有个愿望：要埋葬在"暖风吹拂、阳光顺适的"教堂附近。人们根据他的这一遗愿，在一年后将他的遗体运回英国。在萨里（Surrey）郡林普斯菲尔德（Limpsfield）教堂墓地举行的第二次葬礼上，比彻姆指挥了德留斯的《春日闻杜鹃初啼》和《河上夏夜》。

英国狂想曲《布里格市场》

《布里格市场》是澳大利亚作曲家、钢琴家珀西·格兰杰（P. Grainger，1882—1961）发现并整理出来的一首著名的英国林肯郡民歌。1907年，德留斯把这首民歌的基本素材加以扩大、发展，写出了他的"狂想曲"，他把这部作品题献给了格兰杰。

初看标题，《布里格市场》会使人联想起描绘市场喧闹情景的沸腾的音乐，其实恰恰相反，这是一首非常幽静而微妙的曲子，而所谓"狂想曲"，实际上是由民歌主题与一连串变奏构成的。这首乐曲的含意，从作品的总谱扉页上刊印的民歌歌词中即可约略看出：

八月十五那一天，
　　碧空万里，天高气爽，
我到常去的布里格市场，
　　看望我心爱的姑娘。

我从左边回头眺望，
　　看看是谁在那远方。

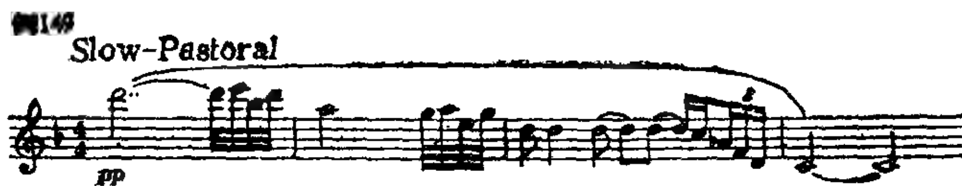
那儿我发现我的情人
　　轻快地走向我的身旁。

我把她白皙的手握起，
　　她笑容可掬、满心欢喜。
现在我俩在此相遇，
　　希望我们永不分离。
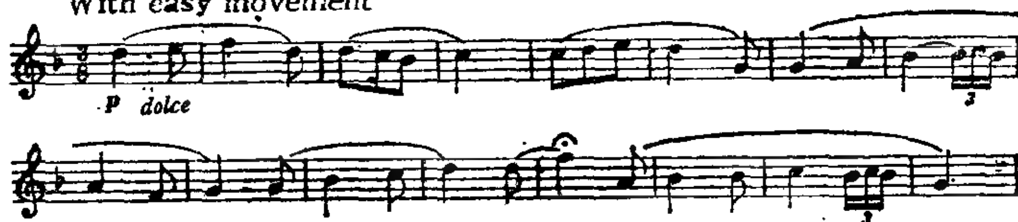
相逢纵然使人欢欣鼓舞，
　　离别却带来满心痛苦，
但如果对方朝秦暮楚，
　　那就比窃贼也还不如。

姑娘对我一片忠心，
　　倘我对她不忠无情，
鲜嫩绿叶必将枯萎，
　　树枝、树桠也会凋零。
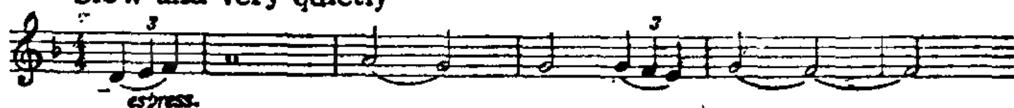
乐曲开始是一个徐缓的田园风格的引子，这是一段鸟鸣般的音乐，主旋律由长笛奏出，竖琴的一连串琶音以及弦乐器上的和声充当伴奏。
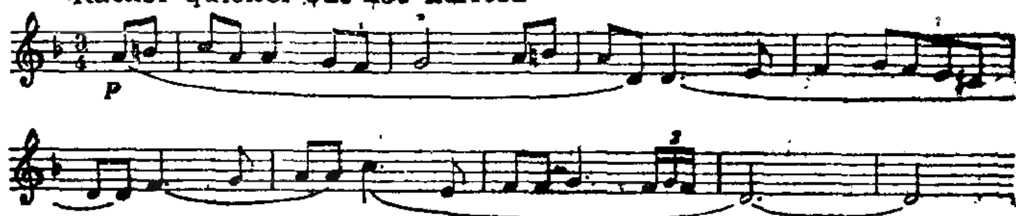


引子柔和地消逝后，在单簧管、大管上的持续和声以及弦乐器拨奏的伴奏下，双簧管唱出了民歌主题。这个主题按长笛、第一小提琴、长笛与单簧管重奏的次序反复呈示，后来又由法国号和小号加以重复。



在接下来的一个非常宁静的乐段中，长笛以一个短句回顾了引子中田园风味的旋律后，第一小提琴在木管乐器上的一个起伏波动的音型衬托下，唱出了一支富有表情的旋律：



转入三拍子后，音乐顿时活跃起来。在木管乐器和法国号伴奏下，单簧管上的一支明朗的民歌主题的变奏，将音乐导向民歌主题的重现，并掀起了高潮。



高潮逐渐平息，小号和长号又奏出了全曲最富有效果的一段变奏。这时，分组弦乐器以弱拍上的和弦来强调节奏，为这段庄严的变奏染上了一层葬礼进行曲的色彩。在引子中的田园曲调和民歌主题相继再现后，双簧管唱着民歌主题远去，最后消失于弦乐器的低语声中。

在英国狂想曲《布里格市场》中，没有戏剧性的渲染，没有心理上的转折，这是一首在热情而平静的心绪中回忆起来的自然的乐曲。其中的那些变化或变奏也不是建立在力度或戏剧性上的，而是主观情绪的变奏或诗意的变奏。

在夏日花园

德留斯结婚后不久，便在法国巴黎郊外的卢昂河畔格雷小镇上购置了一座别墅，过着悉心创作的隐居生活。这座别墅有一个相当宽广的庭园，据说《在夏日花园》就是德留斯受到庭园中爽心悦目的景色的感悟而写成的。德留斯把这部作品题献给他的妻子杰尔卡·萝森。

在乐曲总谱上，德留斯援引了英国诗人罗塞蒂(D.G.Rossetti，1828—1882)的十四行组诗《生命之屋》第五十九首中的两句诗：

我所有的花朵盛开；所有甜蜜的爱情之花
在春和夏歌唱之时，全都奉送与你。

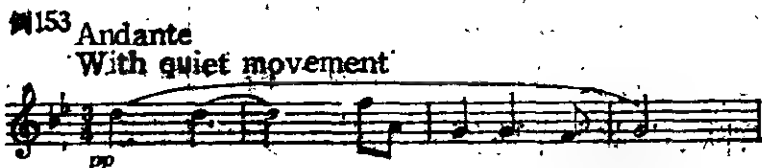
这部作品于1908年在伦敦由作曲家亲自指挥首演时，有人曾建议德留斯在节目单上对该曲作一番描写，德留斯不赞成，他认为这样做会妨碍读者聆听音乐，但他还是在最初的总谱上引用了一段德语文字左作解说(作者佚名)：

“玫瑰花，百合花，还有那千万朵香花。蝴蝶在花瓣上翩翩飞舞，金褐色蜜蜂在抖动的夏日暖空中嗡嗡飞鸣。在参天古树的阴影里，小河静静地流淌，河上漂浮着水百合花。小船上，两个人影依稀可见。远处传来画眉的歌声。”

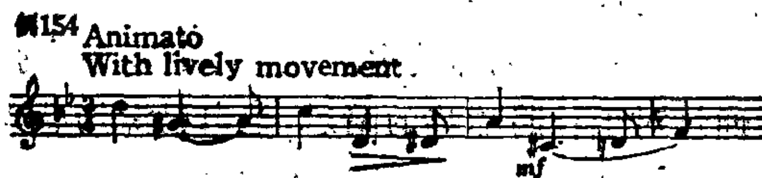
此外，英国作曲家赫塞尔廷(Ph.Heseltine，1894—1930)关于该作品的一段话，也有助于说明音乐的标题与内在启示：“对于在德留斯的音乐中寻找客观的印象主义的人来说，这个题名可能会使他们产生误解。夏日花园仅仅是德留斯的心情的一个背景，一个环境，我们确实感到：这部作品比起大部分的同类作品来有一个更为亲切的个人的标题。可是从外表来看，它似乎建筑在一些可能是受到风的低语声和鸟的谈话声的启发而写出的片断上。有些乐段使人想起一种音乐上的‘点画法’，仿佛整部作品的明朗效果是由千万个光和色的

点形成的。"

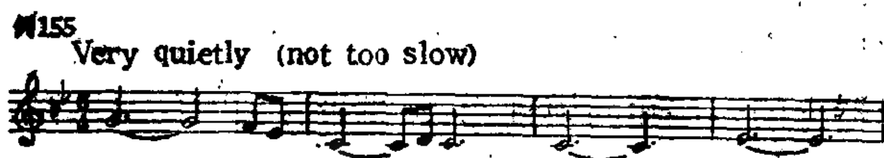
从音乐的性质来说，《在夏日花园》是《布里格市场》的姐妹篇，所不同的只是《布里格市场》以变奏曲形式写成，而《在夏日花园》则建立在一连串连续的乐思上。乐曲开始时的一个平静的主题使英国音乐学家、作曲家哈钦斯（A. Hutchings，1906— ）联想到"我们在美景前的感伤以及关于美景即将随着花朵凋谢而消逝的反省"。
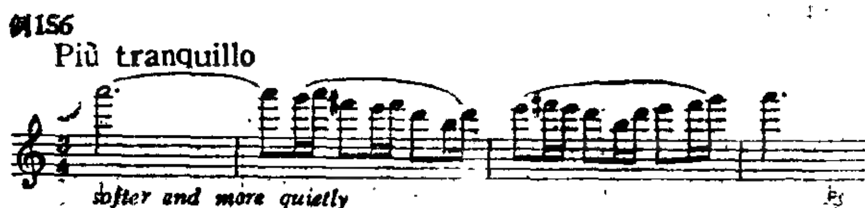


木管乐器上的一些短小的音型引来了一个梦幻般的乐段。接着，音乐变得越来越生动，并呈示出一个以木管乐器与弦乐器为主体的乐思：



乐曲的主要主题是中提琴奏出的一个宽广旋律，其强化与发展，织造出关于夏日的许多幻想：炎热、静谧，并稍带几分困倦。



不久，小提琴上的一个热烈的乐思打破了夏日的静谧，音乐重又活跃起来。



早先的一些素材重复出现后，音乐渐渐消逝于寂静神秘的音响之中。

德留斯曾在乐曲的初稿上加了这样一个副标题:"为管弦乐队写的幻想曲,"而这部作品却使人想起一幅描绘可爱的夏日花园的名画,一首抒情的交响诗。
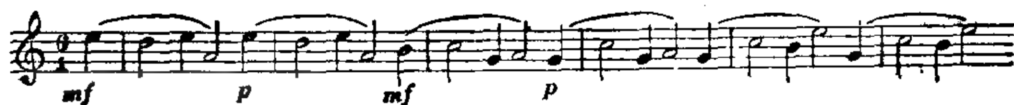
春日闻杜鹃初啼

大约在1901年,德留斯在写给他的朋友格兰杰的信中,叹惜自己的作品在英国没有受到应有的重视。格兰杰对他这样说:"在英国有很多业余乐队,因此,若是停止写迄今为止的那种需用大编制乐队演奏的作品而为小管弦乐队写作小品,人们必定会趋之若鹜。"德留斯听从了格兰杰的忠告,写出了《为管弦乐队写的两个小品》,那就是《春日闻杜鹃初啼》和《河上夏夜》。

自古以来,杜鹃这个名字就是与春天联系在一起的,人们还往往把春天的来临寄托在杜鹃的啼鸣中。德留斯的这首管弦乐小品也是这样,作曲家通过对于杜鹃啼鸣的暗示,把自己深切感受到的春天来临的情感注入音乐之中。而且,这里还糅合着作曲家对挪威的无限怀念。关于这一点,格兰杰写道:"德留斯热爱挪威,而且很少有非挪威人而如此熟悉挪威的,他曾在挪威的高山中度过十八个夏天。因此,春天的来临为他引来了对挪威的渴念……"

乐曲以一个缓慢的三小节短小引子作为开始,接着是双簧管和分组弦乐器上的一些短句模进,其旋律带有英国民歌风格,表达出作曲家面对春景的无限感慨,同时也暗示出杜鹃的声声啼鸣。

例157



在这些优雅、怀乡、温柔的篇页之后,音乐中引进了一支采自挪威民歌《在奥拉山谷》的新旋律,从这里可以看出作曲家思念挪威群山美景的心境。这段音乐得到扩展后,单簧管惟妙惟肖地模仿出杜鹃的啼声,未几,这首短小的作品便结束在一片平和之中。
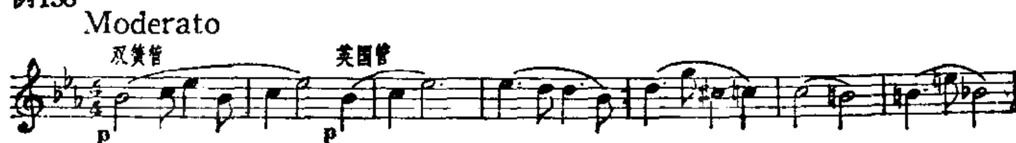
歌剧《乡村里的罗密欧与朱丽叶》间奏曲
——"漫步天堂乐园"

虽然德留斯算不上一个纯粹的英国人(他属德国人的后裔)，而且一生中大部分时间居留法国，然而他的音乐创作却散发着英国的气息。而且当他描绘一幅外国风景画，如《阿帕拉契亚》(美国)或《高山之歌》(挪威)，尤其是当他处理一个外国故事题材——例如根据瑞士德语作家凯勒(G.Keller，1819—1890)的同名短篇小说创作他最著名的歌剧《乡村里的罗密欧与朱丽叶》的时候，他都体现了英国音乐所特有的精神：平静、沉思、浪漫、质朴。

凯勒的(同样也是德留斯的)那出悲剧以十九世纪的一个德国村庄为背景。这里承袭了莎士比亚的悲剧传统：曼兹和马蒂两个家族之间存有世仇，由于少年萨利与他父亲的仇敌之女弗雷欣相爱，又为这世仇平添了一层新的痛苦。一对恋人无力抵御家族的偏见，私奔出逃。他俩在途中遇到一位象征恶势力的人物——"黑琴手"。为使他俩陷入罪恶的生活，"黑琴手"召集了一批"寻欢作乐者"来诱惑他俩。萨利与弗雷欣为了表示抗拒，最后以沉船自杀来结束他们的不幸遭遇。

题名为"漫步天堂乐园"的间奏曲是歌剧的一个梗概，其结构十分单一，是歌剧第五和第六场之间的一段音乐；在第五场结束时萨利的台词是："我认识离这儿不远的另一个地方，在那里我们将销声匿迹。我们要在'天堂乐园'中跳舞，通宵达旦……来！让我们去吧！"幕落。接着便是间奏曲那表情丰富的进行。音乐开始是一个短小的引子，随后，双簧管和英国管上的一个充满神秘气氛的主题给人留下了一种背井离乡的感觉：

例158



另一个主题出现在单簧管、小提琴和英国管等乐器的传递之中。这个主题宽广起伏，表现的是两个恋人乘坐着小船，随波逐流，朝着太阳落山的方向漂流。



可以说，“漫步天堂乐园”是德留斯最完美的一首音诗，其主要特征表现在温和的沉思的美、以及旋律与和声的相互影响诸方面，这也是德留斯音乐的一大特点。

沃恩·威廉斯

(Ralph Vaughan Williams 1872—1958)



拉尔夫·沃恩·威廉斯是英国作曲家、著作家和指挥家。他在1872年10月12日生于英国格洛斯特郡(Gloucestershire)的下安普内(Down Ampney),父亲是当地的一个教区牧师。六岁起威廉斯在他的姨妈指导下学习音乐，七岁开始学小提琴。在查特豪斯(Charterhouse)学校读书时，他是学校乐队的小提琴手，在剑桥进三一学校后,他开始学习作曲。1890年夏,沃恩·威廉斯来到了慕尼黑，在这里他聆听了瓦格纳的乐剧《女武神》，从而更加坚定了他早已立下的志愿——当一名作曲家。回国后,沃恩·威廉斯进了皇家音乐学院,学习和声与作曲；1897年,他来到柏林，拜M.布鲁赫为师,1909年又到巴黎求教于拉威尔。在这求学期间,他先尝试着写了一些歌曲,不久后便投入大型乐曲的创作。

在长达五十多年的音乐创作生涯中，沃恩·威廉斯写出了大量的作品。他的《三首诺福克狂想曲》是以民间主题为基础写成的；《塔利斯主题幻想曲》则是根据英国十六世纪宗教音乐家汤姆斯·塔利斯(T.Tallis, 1505? —1585)的赞美诗写成的；他还写过不少歌剧，有《牲口贩赫由》、《恋爱中的约翰爵士》、《奔向大海的骑士》等；他根

据英国作家班扬(J.Bunyan,1628—1688)的小说《天路历程》而写的同名道德剧也很有名；而沃恩·威廉斯的最大成就在于他的九部交响曲，其中以《伦敦》交响曲(第二)、《田园》交响曲(第三)和《D大调交响曲》(第五)最为著名。沃恩·威廉斯还写过不少室内乐曲、弥撒曲、协奏曲，以及一些电影音乐，他的《南极》交响曲(第七)就是根据他为电影《南极的苏格兰人》(曾获1949年布拉格电影节一等奖)所写的配音改编而成的。

沃恩·威廉斯是英国民歌研究会的创建人之一。为发掘早在莎士比亚时代就已经形成了的同舞蹈紧密结合的英国古老民歌，他参与了采集、记录、整理民歌的活动，并不断研究、改编这些民歌，把它们作为自己写作的基础。这种援引民歌的方法，很快地成了沃恩·威廉斯创作的主要特征，它们贯穿着他的主题构思，确定了他的音乐语言的气质。沃恩·威廉斯的音乐，在调式方面采用的不是大、小调体系，而是从十七世纪以来绝大多数专业音乐创作已经废弃的调式，诸如混合利底亚调式、爱奥尼亚调式、弗里吉亚调式等；在和声方面，是前古典主义时期的和声，如英国民间多声部艺术普遍使用的平行五度的和声进行；在旋律方面，五声音阶和六声音阶的进行是典型的；而在节奏方面，又常常同英国农村舞曲有密切的联系。而正是沃恩·威廉斯音乐的这些特征，使他跻身于英国民族音乐奠基人之列，并成为英国现代乐派的主要代表之一。

沃恩·威廉斯经常致力于音乐普及活动。他与霍尔斯特等人编辑的《英国赞美诗》影响极大，在出版五十周年时印数已达五百万册；他还亲自参与筹备英国农村传统的由合唱队和器乐演奏能手联合举行的表演赛会，参加演奏，并为赛会作曲(《塔利斯主题幻想曲》就是在这种赛会上首演的)，他认为，这种场合最适合传播具有高度艺术性的专业音乐创作，最便于在民间音乐生活中灌输纯粹的音乐艺术。

沃恩·威廉斯于1901年在剑桥获得音乐博士学位；1919年，牛津大学授予他荣誉音乐博士学位。此后他长期在皇家音乐学院执教(1920—1938年)。1934年，他获得了“英王特许音乐家协会终身荣誉会员”的称号，次年又获得了英王赐予的勋章。1938年，德国汉堡大

学授予他汉堡大学首届莎士比亚文学奖。然而，声誉日增并没有改变或者“僵化”他对公众的态度：甚至在老年，当他已经成为众人爱慕的“英国音乐的伟大老人”而满载荣誉之时，他仍保持着对作曲家任务的那种朴素、真挚的看法：只要有要求、有需要，他总是有求必应地为之提供音乐。格洛斯特的教长就曾公正地指出：沃恩·威廉斯“并没有生活在云雾中，而是生活在他所熟悉的英国音乐界，生活在教堂里，生活在音乐节以及其他普通人民的音乐集会中，时常以英国音乐传统的权威性呼声为普通人讲话”。

1958年8月26日，本来安排早上要在伦敦爱乐乐团为沃恩·威廉斯的《e小调交响曲》(第九)录音的，可是就在这天早上，八十六岁高龄的作曲家突然在他伦敦的寓所中平静地去世了。

《伦敦》交响曲(第二[1])

《伦敦》交响曲是沃恩·威廉斯心爱的作品之一，这从作曲家在这部作品中所倾注的心血即可看出：作品最初完成于第一次世界大战前的1912至1913年间，战后(1920年)又作了大量修订，而最后的修订完成于1933年，整个过程历时达二十多年之久！

关于作品的标题及其寓意，沃恩·威廉斯曾有这样一段说明：“‘伦敦’交响曲这一题名可能使有些听者觉得它是一首描写性的乐曲，但这并非作曲者的意图。这样的题名也许更好些：‘一个伦敦人写作的交响曲’，换言之，伦敦的生活(可能还包括它的各种景象和音响)给作曲者以提示，使他企图作音乐上的表达；但是，对听者来说，把这一切用文字来加以描写将不会有什么帮助。写这音乐的意图在于让音乐本身来表达，成功也好，失败也好，它必须被看作‘绝对’音乐。所以，如果听者从中听出例如有关‘威斯敏斯特教堂的钟声’、或者‘英格兰薰衣草的叫卖声’之类的暗示，我请求他们将这些作为

---

[1] 沃恩·威廉斯本人没有为他的交响曲编号，而仅以标题或调号来标明。但由于有两部作品是同一调性(e小调)，为方便起见，评论家们为它们编了号码。
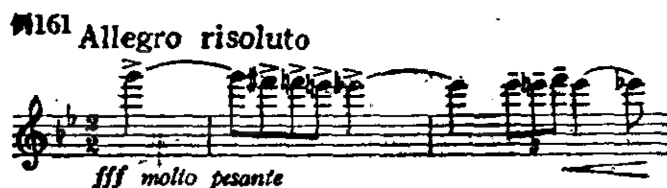
飘浮的现象来看，而不要看作是音乐的要素。”作曲家的意思十分明确：这是他个人的音乐，仅仅是沃恩·威廉斯的，他把某些每日见闻以某种方式纳入音乐之中，而仅用文字说明是不可能探索到音乐的本质的。看来，作曲家大概相信，伦敦人会本着他们对这位艺术家的共鸣而像他一样地领略音乐中的一切。然而，就其他国家、其他城市的人来说，他们对伦敦的一些外表特征的反应当然是没有把握的。因此，我们将援引英国指挥家、作曲家科茨(A.Coates，1882—1953)就各个乐章所作的关于伦敦的一些标题性的描述，这对于听者也许有些帮助。

第一乐章："伦敦在沉睡中；泰晤士河平静地流过这个城市；城市苏醒了，我们瞥见城市的各个部分，它的性格，它的幽默，它的活动。"

乐曲的序奏部分以加弱音器的弦乐器、单簧管和法国号上一个上行四度的短句作为开始，这也就是沉睡中的伦敦城的写照：



这段序奏音乐以竖琴惟妙惟肖地模仿威斯敏斯特教堂的钟声作为结束。就像是一个信号，它引出了木管乐器上的一阵骚乱，场景就这样突然改变了，整个乐队以一个刺耳的半音音阶主题的强有力的加入把我们带到了伦敦早市的喧嚣之中：
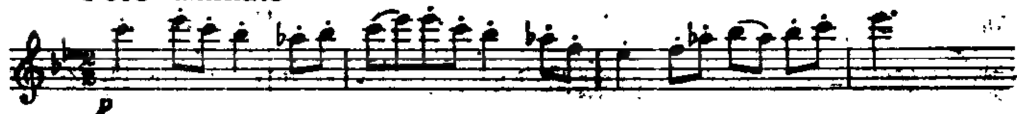


乐章的另一个主题深沉、滞重，听来有如一首劳动号子，在这熙熙攘攘的纷乱中更显得惹人注目：



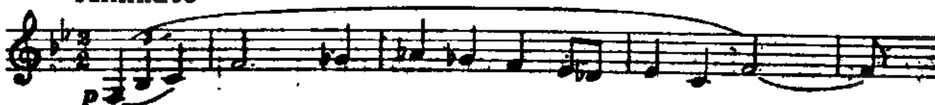
定音鼓上的一阵滚奏，以及木管乐器和铜管乐器号角般的齐奏，引出了长笛与双簧管上一支中国舞曲般的五声音阶旋律。仿佛是伦敦街头的一个顽童，吹着口哨，踏着欢蹦乱跳的步伐在前进：

例163



一个停顿后，刺耳的半音音阶主题重又在整个乐队中鸣响，平静之后，开始了乐章的发展部。现在，我们仿佛来到了一条幽静的小街，也许，这就是伦敦的阿德尔菲(Adelphi)吧？在这昔日花花公子出没之地，如今只剩下破旧的街道、乞丐，以及衣衫褴褛的街头顽童。刚刚还在轰鸣的吵闹声魔术般地消失了，法国号、单簧管、英国管轻声地编织出一个思绪沉沉的旋律，这是引子主题的一个变化形式：

例164

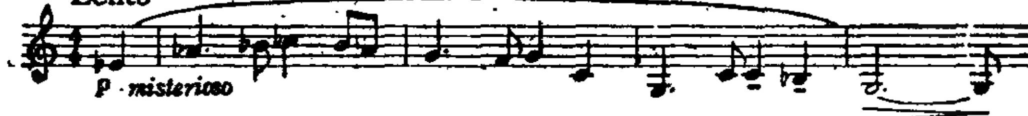


乐章的再现部比呈示部更为简练，它以平静地再现主题素材开始，逐渐导向带有进行曲特征的高潮音乐而结束。

第二乐章："这里描绘的是一个名叫布鲁姆斯伯里(Bloomsbury)的地区；湿漉漉、雾茫茫的暗淡的黄昏；贫穷与悲剧；小酒店门外的老乐师在弹奏《芬芳的薰衣草》。"布鲁姆斯伯里位于霍尔博恩(Holborn)与尤斯顿路（Euston Road）之间，熟悉伦敦的人都知道这个地方：落泊的上流阶层的人们拥挤在那阴郁的街道上，脸上带有一种想当年也曾富裕、荣华的伤心的威严。在布鲁姆斯伯里也时有悲剧发生，因为在霍尔博恩和尤斯顿路之间的许多街道和小巷里，住着不少赤贫的人。

可以说，这个慢乐章是一首深沉的音诗，它以弦乐器上散布很广的一连串和弦来开始，在这个背景上，英国管神秘地唱出了一个思乡的主题：

例165
Lento



如果说独奏中提琴奏出的一支如泣如诉的旋律是酒店门口的老乐师弹奏的歌——《芬芳的薰衣草》，那还不如说这就是老乐师悲伤家世的诉说更为恰当：

例166
Poco meno lento



这支旋律在单簧管、独奏中提琴和独奏英国管上以变化的形式传递。接着，单簧管也唱了起来，这就像是英格兰薰衣草的叫卖声，忽远忽近地回荡在街头巷尾："喷喷香的薰衣草！谁要买我的喷喷香的薰衣草？"

第三乐章："我们必须想象自己在星期六晚上坐在教堂堤岸的一条长凳上。泰晤士河的河水平静地流过。"从这里可以听到泰晤士河南岸贫民窟中传来的星期六夜晚集市的喧闹声：街巷中人群熙攘；小贩们推着手推车叫卖水果与蔬菜；女孩在口琴伴奏下跳起快步舞；手风琴和手摇风琴的乐声随风飘荡。

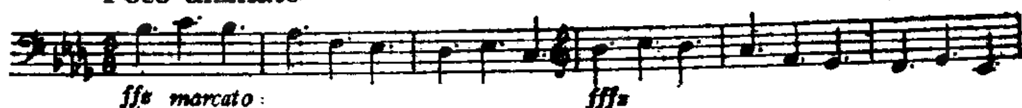
正如总谱上所标明的那样，这个诙谐曲乐章又是一首管弦乐夜曲，它以木管乐器上的震音和第一小提琴上的一个颤音作为开始。接着，在弦乐器拨奏的强有力的节奏背景上，一个活泼的舞曲主题出现在单簧管、第一小提琴和其他一些木管乐器的传递之中：

例167
Allegro vivace
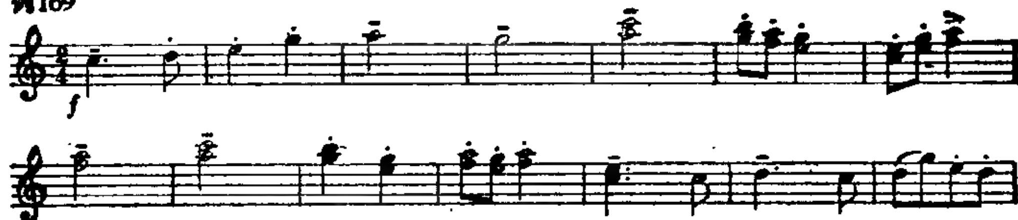


大提琴和法国号又奏起了一个节奏性较弱的新主题：

例168



在接下来的一段二拍子的对比音乐中，可以听到长笛和双簧管上相当有力地构筑起来的一个新乐思：

例169

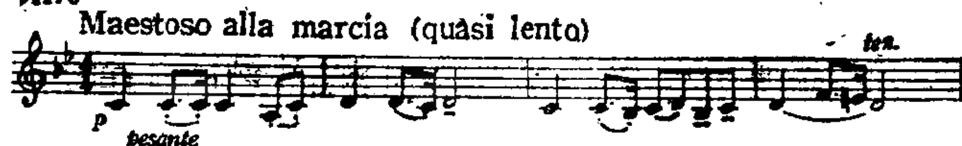


在乐章的结束部分，舞曲节奏消失了，只留下泰晤士河仍在黑夜中流淌，音乐画面渐趋暗淡，就像是笼罩在突然降临的大雾之中。

第四乐章："失业者和不幸的人，是这个城市的一个残酷相的描绘。音乐以威斯敏斯特教堂的钟声来结束。结束部分呈示出作为一个整体的伦敦的画面。"
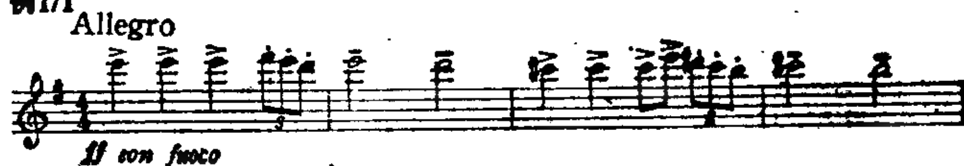
在几乎由整个乐队奏出的一个充满热情的引子乐段之后，乐章的一个主要主题在单簧管、大管、中提琴和大提琴上升起。这个主题刚毅不屈，是表现那些受折磨、受压迫的人们，那饥寒交迫的示威游行大军的一支进行曲：

例170



这个主题在弦乐器与管乐器上作了一番轻声的对话后，转入了一个快板的插段，这时，主题以极其炽热的姿态出现在全乐队强有力的音响之中：

例171



进行曲主题重又出现，只是现在这个主题染上了一层轻柔而悲伤的色彩。随后，音乐中引进了第一乐章的一些乐思，那个半音音阶主题以稍加变化的面貌再现。威斯敏斯特的钟声又响了起来，一个休止后，音乐进入朦胧的结尾。弦乐器和长笛的轻微颤动，以及低音弦乐器奏出的乐曲序奏部分的主题，描绘出沉浸于暮色中的伦敦城的美妙景象。

《田园》交响曲(第三)

对一般听众来说，沃恩·威廉斯的《田园》交响曲可以说是比较艰深的一部作品。这里既没有璀璨的光辉，又没有华丽的音响，除了一些较歌旋律听来尚属悦耳之外，整部作品似乎笼罩着一种神秘古怪、甚至淡漠的气氛。然而，不管怎么说，这是作曲家耽于沉思和内心观照之中的一部精巧的佳作；它在英国交响曲中属于第一流的作品，看来是无可争议的。当然，沃恩·威廉斯的这部作品与贝多芬的同名交响曲是难以比拟的。贝多芬的《田园》交响曲是作曲家作为一个城市居民，以一种客观的眼光去领略乡村大自然的各种美景时发出的阵阵慨叹；而沃恩·威廉斯的《田园》交响曲，如果用英国音乐家托维的话来说，那就是“和康斯太布尔(J.Constable,1776—1837)的绘画一样，全然是英国乡村的产物”。
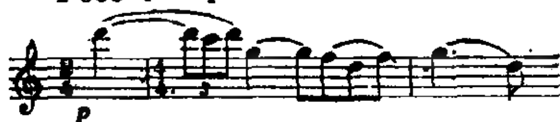
在一部为大型乐队而设计的交响曲中，以具有沉思性质的音乐来表现第一乐章，看来实属罕见，然而作为整部作品那深自内省的基调，沃恩·威廉斯的这种选择是恰当的。乐章开始时在三支长笛上单纯地进行着的微波荡漾般的音乐，就是用以渲染这种气氛的。在这个背景上，大提琴和低音提琴轻声奏出了乐章的主要主题，竖琴则为主题的每一个音符配上完整的和弦：

例172
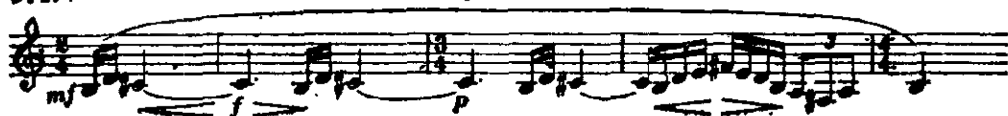


在音区的另一端，独奏小提琴唱起另一支曲调与之应答：

例173



英国管哼起一支不太安稳的旋律，这支旋律尚未停息，中提琴、单簧管、大管、小提琴、长笛、双簧管也各自唱着自己稍加变化的歌而渐次加入，一时间形成了各独奏乐器争相崭露头角的活跃气氛。

例174



乐章的第二主题先在中提琴上有所暗示，然后由独奏单簧管奏出。这个主题以乐曲中比比皆是的五声音阶旋律构成，带有十分浓厚的乡土气息：
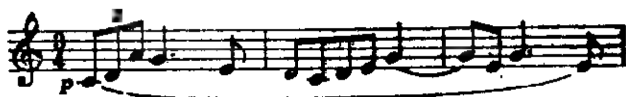
例175



乐章开始时长笛上的那种微波荡漾般的音乐又出现了，在这个背景上，主要主题改由法国号奏出，展示出一片无限宽广的景象。独奏小提琴重又唱起了流畅悦耳的歌，法国号低吟着它那应答的乐句，长笛和双簧管也各自唱起了自己的歌。这是一种宁静安谧的气氛，就像是在阳光普照的牧草地上，因陶醉于蜜蜂的嗡嗡声和风吹草动的沙沙声而感到昏昏欲睡的那种情景。但是，这种寂静并不长久，主题的发展逐渐热烈起来，各种主题素材的结合与发展终于掀起了一个高潮。高潮逐渐平息后，乐章转入尾声，在对先前的一些主题素材作了一番回顾后，音乐渐渐沉寂下来，可以听见第一主题开始的几个音符在大提琴和低音提琴上隐约显现。

在弦乐器上一个轻柔的f小调和弦的昏暗背景上，第二乐章的一

个重要主题清晰地在独奏法国号上鸣响。这是一个五声音阶的旋律，带有浓郁的英国乡土风味，展示出辽阔草原上一派生机勃勃的景象：旭日东升，树林中、原野上，到处充满了活力。



乐章的另一个重要主题出现在独奏长笛和独奏中提琴上。和前一个主题一样，这也是一支五声音阶的旋律，同样具有草原生活的那种舒适的感觉。



整个乐章最引人注目的是自然小号和自然法国号上的一对具有相同气质的华彩乐段。这就像是古老的山林之神发出的神秘的呼唤声，在辽阔的旷野上萦回缭绕，给人留下了一种来到古老的荒原之中的印象。

第三乐章是一首粗犷的诙谐曲，一首真正具有田园节奏的民间舞曲。在前两个乐章中，占主导地位的是大自然的内在力量，而在这一乐章中，出现了大自然中富于人情味的舞曲。这里虽然没有贝多芬《田园》交响曲中的农夫们的作乐，甚至也没有英国的乡亲，但这里有疯狂的舞蹈，热烈的节奏，正如作曲家明确表示的那样："这不是描写人的因素，这段音乐是为笨孩和小妖精的芭蕾而设计的。"



在这越来越热狂的舞曲进行中，有一段鲜明的对比性音乐，那就是长笛奏出的牧歌般的曲调，它在竖琴流水般轻盈的伴奏衬托下显

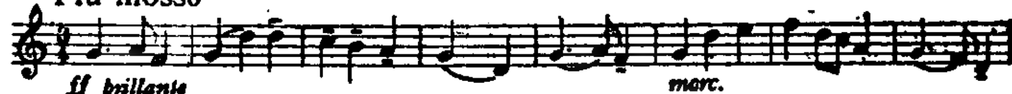
得益发柔和、安谧：

例179
Moderato pesante



乐章的中段是一支粗犷的混合里第亚调式的舞曲，由小号和长号奏出，乐队则刻意加强舞步节奏，使这段音乐显得更加热烈而激动人心：

例180
Piu mosso



乐章的结尾部分有点出人意料，是一段急板赋格音乐。在这上下翻腾的旋律中，我们可隐约听到对舞曲主题的短暂回忆。

在终曲乐章中，沃恩·威廉斯采用了由独唱女高音或男高音和独奏单簧管共同唱出的一首无词宣叙调，作为伴奏的是定音鼓上轻微的滚奏。这是一种由五声音阶构成的曲调，就像是一个在穿越原野时不慎迷路的行人的呼唤声，它不时地从远处传来，给人以阴风楚楚之感。经过小提琴轻声编织出来的第一乐章主题乐思的过渡，木管乐器以诸声部协调悦耳的音响齐声唱出了乐章那赞美诗般的主题：

例181
Moderato maestoso



一个活跃的乐段穿插了进来。这里的震音使音乐显得激动而富于刺激性，但这种刺激性又不是为了获得装饰的效果，它并没有引导到一个戏剧性的高潮，而仅仅是一大片风景表面的纷扰骚乱而已。在这个背景上，一支焦虑不安的旋律，先是在英国管上出现，随后在独奏小提琴上重复，而当中提琴和长笛续奏这个主题时，由于竖琴温柔

的和弦的伴奏，激动的情绪开始平静下来。



乐章的高潮从木管乐器与弦乐器在没有伴奏的情况下齐声咏唱人声曲调开始，它导向全曲的尾声，并以凄楚的人声作为结束，这时的伴奏已不是定音鼓的滚奏，而是小提琴上的一个持续高音。

D大调交响曲（第五）
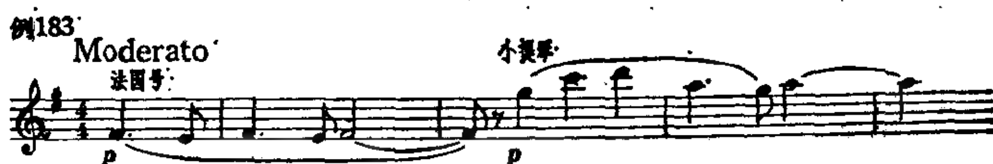
沃恩·威廉斯在《田园》交响曲完成之后，又创作了一些具有不同风格的作品，其中以《f小调交响曲》（第四）最为突出。这部作品辛辣苦涩，充满了刺耳的不协和音和具有魔鬼般力量的强音，使听众惊骇，感到难以接受。而当人们刚刚有所适应并有所准备之际，七十一岁高龄的沃恩·威廉斯又以《D大调交响曲》（第五）再度使人们感到惊愕：这部作品回复到《托马斯·塔利斯主题幻想曲》和《田园》交响曲等早期作品中那平静的、散发着诗意的民间传统风格。然而，更使人吃惊的是这部作品竟创作于第二次世界大战期间。看来只能作出这样的解释：沃恩·威廉斯避开当时可怖的现实，投身于哲学思想的境界，以他的这部作品来表现一种崇高的静观形象。不管怎样，这部作品于1943年的首演，对于因战争的困扰而深感彷徨的人们来说，无疑是令人感动和使人宽慰的，而当时人们聆听这部交响曲时所获得的那种美好感受，又是后辈人所无法分享的。

正如总谱扉页上所注明的那样，《D大调交响曲》是“未曾得到西贝柳斯的允许”而题献给西贝柳斯的，据说，西贝柳斯为这一赠献所感动，显得十分高兴。作曲家还在总谱上另外注明：“这部交响曲中的有些主题选自一部尚未完成的歌剧：《天路历程》。”
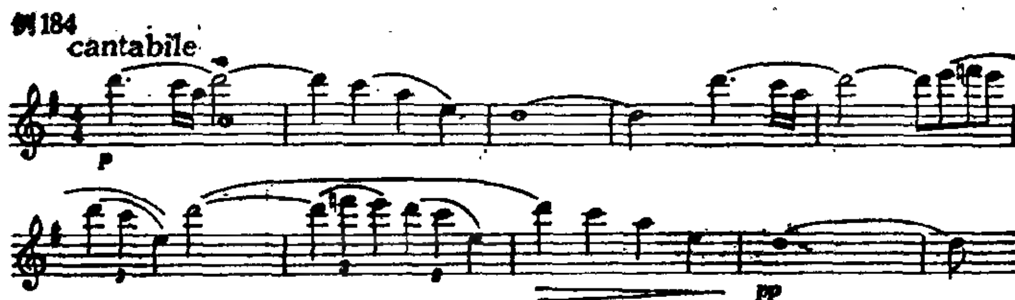
和沃恩·威廉斯的前几部交响曲相比较，《D大调交响曲》（第五）的乐队编制要小一些，用的是双管编制，通常的四个法国号也减为

两个，打击乐器则只用定音鼓。尽管整部作品中没有雷鸣般的高潮音乐，然而也没有一个地方使人感到在音响或结构上需要再作任何些微的增添。
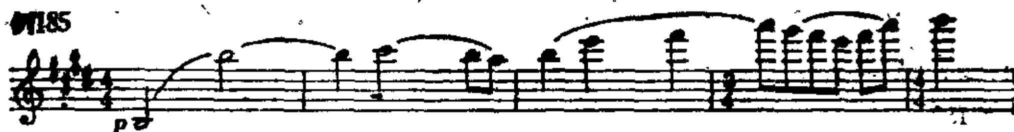
第一乐章的开头是作者袭用旧的手法以体现他的新构思的一个出色范例：在大提琴和低音提琴背景上传出的法国号的召唤声显得出奇的清澈和宁静，小提琴声部则高唱着充满渴望的音乐与之应答：



这段具有神奇效果的音乐，为整个乐章的发展定下了一个基调，乐章的一个重要主题就是同大提琴与低音提琴的背景音乐中的一个音型密切相关的。这是一支相当于第一主题的歌唱性旋律，由小提琴声部唱出：



随着调性的不断转换，一段欣喜若狂的概括性音乐逐渐形成。突然，从这朦胧的昏暗中，一个明朗的E大调主题（相当于第二主题）升起在弦乐器高音区那趾高气扬的音响中：



乐章的发展部急速、热烈，它是用一连串反复无常的变体构成的一首间奏曲。进入再现部，在法国号的召唤、大提琴与低音提琴的背景音乐，以及各主题素材相继再现后，乐章平静地结束。总的说来，这一乐章的一个特征是：有效地采用不同调性的并置来构筑光明与黑

暗的不同乐段，并在中型乐队的框架内创造出结构上相当大的灵活性。
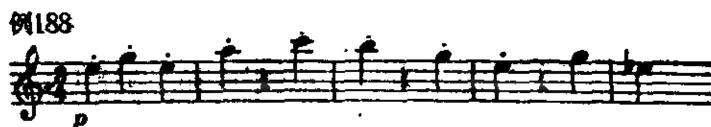
第二乐章是一首短小的诙谐曲。在这里，音乐的进行轻松华丽，配器与沃恩·威廉斯通常的交响曲乐章相比更带有法国—俄罗斯式的色彩，而比起作曲家的老师之一拉威尔来，则更有一种青出于蓝而胜于蓝的感觉。乐章的基本主题一开始就以四度上升的音型出现在加弱音器的弦乐器的传递之中：



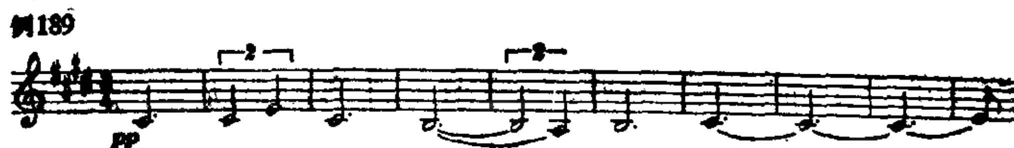
随着弦乐器的急速进行，一连串情趣各异的主题就像是一群精灵般不断地涌现，其效果有如沿着被树荫涂上斑驳色彩的通道躲躲闪闪地前进。其中一支如歌的曲调由长笛、大管和第二小提琴奏出：
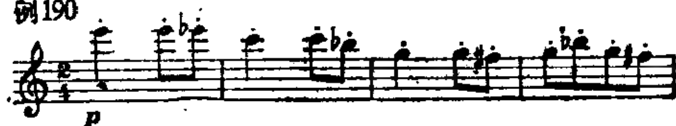


另一个主题出现在长笛与弦乐器上：



中段主题是铜管乐器上的一首赞美诗，它以弦乐器焦急不安的音型作为点缀。



另一支喋喋不休的旋律在木管乐器上鸣响，整个乐章就这样像一团鬼火似地消逝了。
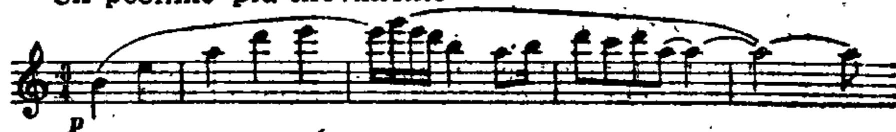


音乐中有些篇章会给听者留下这样的印象：仿佛时间已不复存在，音乐带着我们翱翔于远离世俗生活的空间。这部交响曲的第三乐章——浪漫曲便是一例。这种宁静安详、深刻清澈、甚至可以说是"超凡"的音乐，标志着作曲家属于超乎寻常的大师之列。在这一乐章的总谱原稿上，沃恩·威廉斯援引了班扬的小说《天路历程》中的一段文字："那儿屹立着一个十字架，在下面略低一点的地方有一个坟墓，""因他的痛苦我得到安息，因他的死亡我得到生命。"①尽管有过这段引证，但作曲家竭力声明，这部交响曲的音乐同班扬的小说是没有任何联系的。确实，这里的音乐设计并不决定于班扬的寓言体小说，而是决定于纯粹的音乐形式。这个乐章听来倒是更像瓦格纳的歌剧《罗恩格林》前奏曲，只是这里写的并不是守护圣杯的武士来到人世间除邪扶正，寻求欢乐，而仿佛是我们自己升腾至圣杯的所在地，来到了"天国"之中。

乐章以弦乐器上散布很广的和弦来开始，在这音乐织体之上，飘浮着英国管奏出的主要主题，也就是当时尚未完成的歌剧《天路历程》第一幕中的一段旋律。



乐章的另一个主题产生于长笛与单簧管、英国管、大管的应答之中。



① 译文引自上海译文出版社1983年版《天路历程》一书，西海译。

整个乐章就是建筑在这两个主题素材的变化、重现之上的。
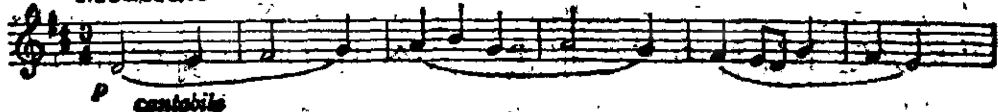
终曲是一首按宏大计划写成的帕萨卡里亚舞曲。这个舞曲主题由大提琴展示，并作为固定低音在变化中反复呈现：

例193



在这个固定低音的背景上，另一支旋律从小提琴声部中跳了出来。这支旋律在乐章中间的速度加快部分以变化形式在铜管乐器上出现时，使人联想起大教堂中唱诗班那无所顾忌的引吭高歌；而在那宏大的概括全曲的尾声中，这支旋律也起着相当重要的支配作用。

例194



在乐章的结尾，第一乐章开始处法国号的召唤声重又出现。接着，音乐渐趋平静，展示出作曲家幻想中那即将消逝的天国的景象。而当幻象消失时，帕萨卡里亚舞曲的旋律变得恬适安详，有如祝福的吟唱。
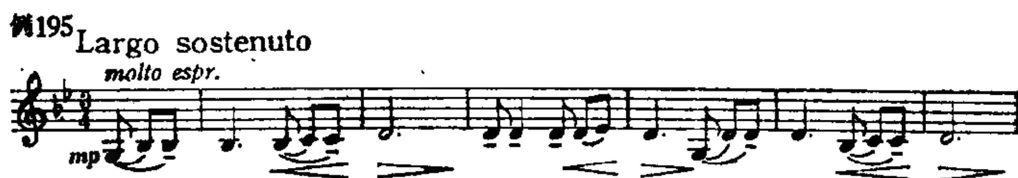
托马斯·塔利斯主题幻想曲

托马斯·塔利斯(Thomas Tallis,1505? —1585)是活跃于十六世纪初期的英国作曲家。他一生致力于宗教音乐，从亨利八世时代到伊丽莎白女王治世，他一直在英国王宫礼拜堂任管风琴师。塔利斯创作的大量的教会合唱曲，使他获得了“英国教会音乐之父”的称号。1567年，塔利斯为坎特伯雷大主教马修·帕克写了八首教会调式的赞美诗，其中以弗里吉亚调式写成的一首赞美诗给了沃恩·威廉斯极其深刻的印象，被他收录为《英国赞美诗》中的第 92 首，而沃恩·威廉斯那表现独特创作方法的成功之作《托马斯·塔利斯主题幻想曲》就是从这首古曲中汲取灵感而写出的。这部作品于1910年的

问世使由于《诺福克狂想曲》的成功而开始扬名的沃恩·威廉斯进一步得到了音乐界的承认，有的评论家甚至认为沃恩·威廉斯用他的这部作品把英国音乐从外国的影响中解放了出来。

《托马斯·塔利斯主题幻想曲》的乐队编制十分独特，它由清一色弦乐器组成：作曲家对此曾有这样一段说明："这首幻想曲是为分成三组的弦乐队谱写的，包括：(1)整个弦乐队；(2)九位演奏员的小乐队；(3)独奏四重奏团。这三组演奏员以各种方式配合演奏，有时作为一个整体，有时应答轮奏，有时则相互伴奏。"沃恩·威廉斯还在乐曲总谱上的"致指挥"中作了详细说明："第二乐队包括九位演奏员：第一小提琴两位，第二小提琴两位，中提琴两位，大提琴两位，以及低音提琴一位……如果有可能，第二乐队应置于与第一乐队分开的位置……独奏部分则由上述第一组中的首席演奏员担任。"

乐曲开始是一个短小的引子，接着，各小提琴声部齐声奏起了一个悦耳的持续高音，在这个绚丽的背景上，塔利斯主题的一个轮廓在低音弦乐器的拨奏中隐约露面。这种效果，如果以绘画来表示，那就是：一束金色的阳光，透过缥缈的薄雾，投射在大教堂端庄肃穆的通道上。不久，塔利斯主题的一个完整形式出现在第二小提琴、中提琴及部分大提琴上：



这是一支很有感染力的旋律，其魅力多半来自塔利斯本人的主题之崇高。然而，沃恩·威廉斯发展这个主题时的那种真诚和必然性，以及配器的多变和灵活性，却是另有一功，他使这个主题的发展中包含着一种同英国这片土地同样古老却永远新鲜而富于独创性的因素，并以自己的创意和丰富的想象力，显示出一种充溢着宗教色彩的真正的英国风味。

例196



总的来说，这是一部亲切、温和而富丽的作品。这里没有突如其来的锤击，却有一种锲而不舍并逐渐增涨的压力；整个结构丰实而不臃肿，抒情而又丝毫没有软绵绵的感觉。作品的最大特点在于它的独创性，这种独创性既不在于作品的旋律结构，也不在于它的自由的节奏，当然更不在于其中使用了不寻常的和声，而在于从作品中产生的那种精神。这是一个平静而充满自信的心灵所具有的那种精神，它把布鲁克纳的热烈忠诚同贝多芬的坚定意念和受抑制的意志力结合在一起。没有斗争或冲突之感（自然也没有戏剧性的奏鸣曲形式的布局），而只有一种在思想上从各个方面进行的探讨，正如一条大河由各个支流汇合在一起，成为一股不可避免和不可抗拒的巨大音流。

霍尔斯特

(Gustav Theodore von Holst 1874—1934)



英国作曲家古斯塔夫·西奥多·冯·霍尔斯特在1874年9月21日生于切尔滕纳姆(Cheltenham)的一个原籍斯堪的纳维亚的音乐艺术世家:曾祖父马赛厄斯(Matthias, 1767—1854)是钢琴乐曲作曲家;祖父古斯塔夫斯·瓦伦丁(Gustavus Valentine, 1799—1871)教竖琴与钢琴;父亲阿道弗斯(Adolphus, 1846—1901)是画家、管风琴家;母亲克拉拉·莱蒂亚德(Clara Lediard)是英国钢琴家。古斯塔夫·霍尔斯特从小在父亲严格的监督下学习钢琴,由于体质较差,再加上右臂神经炎的间歇发作,父亲意识到要使他成为一名独奏钢琴家是不可能的了。经过两个月短暂的对位法学习后,父亲把他送到伦敦去,在斯坦福(C.V.Stanford,1852—1924)门下学习作曲。1893年,霍尔斯特进入皇家音乐学院,除继续学习作曲外,他还学习理论,学习钢琴、风琴和长号。霍尔斯特在学时并不显得才华横溢,但他尽了最大的努力,直到两年后即将达到年龄限制时,才获得了奖学金。1895年,霍尔斯特与同学沃恩·威廉斯交上了朋友,两人从此过往甚密,并终身保持将各自的新作弹奏给对方听的习惯。

1898年,霍尔斯特离开音乐学院,进卡尔·罗莎歌剧团,并随剧

团的苏格兰乐队旅行演出，这段经历使霍尔斯特进一步了解了交响乐队。在随后的几年中，他写出了《芭蕾组曲》、《科茨沃尔兹》交响曲等作品。1905年至1907年，霍尔斯特先后受聘担任圣保罗女子学校音乐指导（这是他唯一的一个终身教职）和摩尔利学院音乐系主任，也就是在这一时期，霍尔斯特开始了他的"梵文创作"。

印度的文化与哲学一向是霍尔斯特深感兴趣的。最初，他把一些梵文诗译成英语，还配上音乐。由于他对自己的译文不很满意，便开始攻读梵文。在阅读了《罗摩衍那》、《摩诃婆罗多》等史诗后，霍尔斯特根据其中的一些插曲，写出了《西塔》、《萨维特利》等歌剧，他还翻译《梨俱吠陀》中的一些赞美诗，并谱写成合唱曲。1914年至1916年，霍尔斯特完成了使他最负盛名的代表作——管弦乐组曲《行星》。1920年，霍尔斯特和沃恩·威廉斯一起受聘在皇家音乐学院教授作曲，同时悉心从事创作，写出了歌剧《十足的傻瓜》、《在野猪头酒店》，合唱曲《耶稣的赞美诗》、《死之颂歌》，管弦乐《赋格序曲》、《赋格协奏曲》等作品，就此一步步迈向了他的声誉的顶峰。

在霍尔斯特的晚年，听众对他的兴趣渐趋淡漠，评论界则认为他最新的一些作品太刻板，就连霍尔斯特的好友沃恩·威廉斯在听了他的《合唱》交响曲后，也只感到一种"冷漠的仰慕"，有的出版商甚至拒绝出版他的新作。然而，霍尔斯特并不为此感到痛苦，他认为，一个艺术家所能享有的最大幸运就是被每一个关心真正艺术的人所知道和尊敬，而被所有其他的人所忽略。1932年，霍尔斯特在受聘赴哈佛大学讲学期间，因患十二指肠溃疡而引起了胃出血。回国后，他便不时地出入于诊所，但他忍着疼痛继续创作，并计划写一部新的交响曲。1934年5月，霍尔斯特在伦敦一家私人医院动了手术，两天之后（5月25日）与世长辞。

霍尔斯特是一个富于理智的现代作曲家，尽管他的音乐有时显得奇特难懂，但却是很有效果的，而且十分真诚：直率的表达就是他的音乐的一个主要特征。霍尔斯特的一生和他的音乐一样，坦率而不入俗，难怪他的朋友们要说，霍尔斯特定下了一个极高的"交友标准"，而且他总是在超出这个标准。

《行星》组曲

（作品第 32 号）

《行星》组曲是一部庞然巨著，整个作品分为七个乐章，并以九大行星中的七个星球（地球和当时尚不为人类所知的冥王星除外）命名。而且乐队编制也异常庞大，启用了一般很少登台的低音长笛、低音双簧管、低音单簧管、低音大管、次中音大号等管乐器，以及管风琴和众多的打击乐器，在最后乐章中还加用了一段六声部的女声合唱（有时亦以两支独奏长笛取代）。如此众多的乐器的组合产生了丰富的音响色彩，如在“火星”乐章的一段音乐中，乐队的全奏展示出了地震山摇的气势。但也许正是由于《行星》组曲本身及其乐队编制过于庞大，这部作品一般很少全曲演奏，而通常仅演其中的三五个乐章，有时则是单独演奏一个乐章。

就《行星》组曲的意义来说，该曲与天文学无涉，而仅仅是建立在古代迦勒底人、中国人、埃及人和波斯人所熟悉的占星术之上的，关于这一点，霍尔斯特在 1920 年全曲公演时是这样对记者说的：“这些曲子的创作曾受到诸行星的占星学意义的启发。它们并不是标题音乐，也不与古代神话中的同名神仙有任何联系。如果需要什么音乐上的指引，那么，尤其是从广义上来说，每一曲的小标题便足以说明问题了。例如，木星带来通常所说的欢乐，以及与宗教的或民族的庆典活动有关的那种礼仪性的欢乐。土星带来的不仅是肉体的衰退，它也标志着理想的实现。水星则是心灵的象征。”

第一乐章　火星——战争使者

霍尔斯特是在 1914 年 8 月第一次世界大战爆发前夕完成这一乐章的，因此有人认为，作曲家的这段音乐是对当时迫在眉睫的战争的预言。确实，这一乐章的音乐，尤其是由打击乐器和弦乐器弓杆击弦奏出的蛮横、激昂的渐强节奏型，给人以一种咄咄逼人的紧迫感，并暗示出军队在行进。乐章的第一主题压抑而带有挑衅性，由大管和

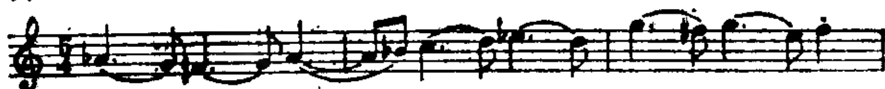
法国号奏出：

例197
Allegro



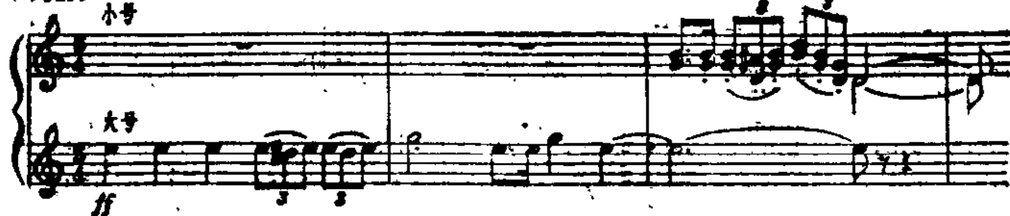
音乐开始时富有特征的弱奏（p）节奏型随着这第一主题的嘶鸣而逐渐增强力度，当它达到极强（fff）时，在铜管乐器上迸发出乐章的第二主题。这种效果可以概述如下：两支充满杀机的军队在相互逼近，到处是刀光剑影，而当它们终于接触时，一场短兵相接的厮杀不可避免地爆发了。

例198



战争在继续，管风琴的加入把音乐推向了新的高潮，这时，♭B调大号和C调小号奏起了进军的号角：
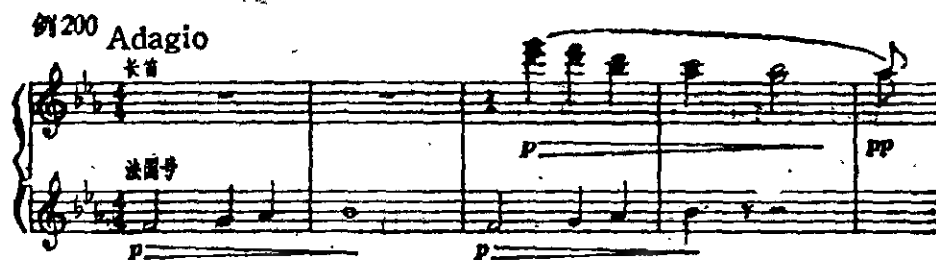
例199



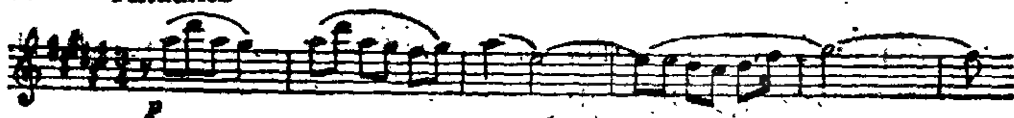
然而，这并不是胜利的号角，随着木管乐器与弦乐器以低沉压抑的、呜咽般的音响在第二主题上的展开，以及各主题的残暴蛮横的再现，展开了一幅更为惊心动魄的战争场面。

第二乐章　金星——和平使者

由于上一乐章凶残的战争音乐的对比，这一乐章越发显得宁静安谧了。它使人想起了一个没有电闪雷鸣、远离战争喧嚣的世外桃源，这里到处呈现出一派和平安乐的景象。乐章一开始，法国号呈示出一支上行旋律，长笛和双簧管则以一串串和弦与之应答。



音乐的发展是极其富有诗意的：长笛与法国号上的延音犹如秋天的蝉鸣；两架竖琴的一串串和弦仿佛是清澈的溪水在流淌；钟琴与钢片琴的下行音型宛若喷涌的清泉。在这种氛围中，独奏小提琴唱起了一支动人的情歌，整个乐章随后的发展也就是建立在这个主题之上的。

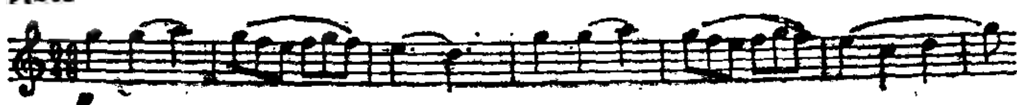


第三乐章　水星——飞行使者

据说，水星是带有翅膀的信使的象征，也是窃贼的保护神，因而，这一乐章的音乐异常机敏灵活，是一首急板诙谐曲。乐章以带弱音器的弦乐器和木管乐器上快速进行的音型开始，接着，双簧管和英国管呈示出第一主题那轻捷而俏皮的旋律。可以说，这就是信使的写照，他正忙碌于走家串户，为人们带来福音与欢乐。

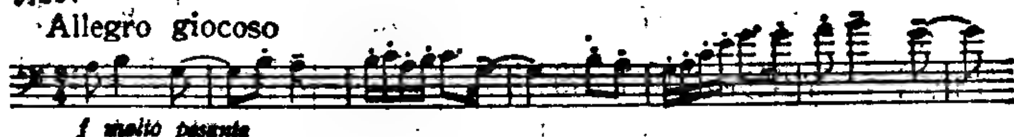


第二主题的旋律带有民歌风格，表现出人们为飞行使者的光临与他所带来的信息而欢庆歌舞的情景。

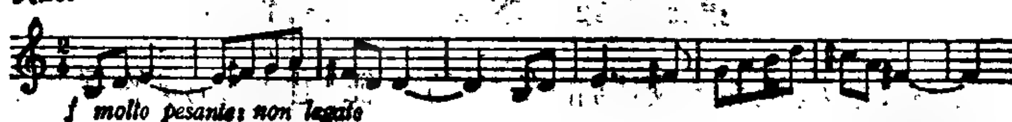


第四乐章　木星——欢乐使者

与其他乐章相比，这一乐章构思宏大，篇幅也较长。整个乐章可分为三个部分，第一部分从小提琴快速的碎弓中开始，在它的引导下，第一主题带着极大的热情喷薄而出，其欢乐的气势异常浩荡，似乎把天庭也震动了。
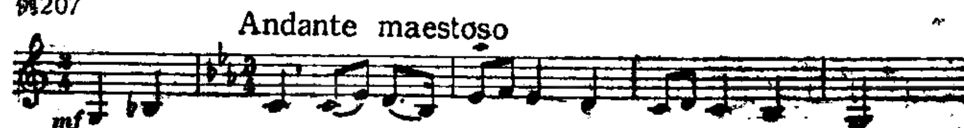


欢乐的情绪犹如一幕幕场景，此起彼落，绵亘不绝。而在这些"场景"之间，每每有一个铜管乐器奏出的欢乐的固定乐思，它像号角一般，宣告着新的欢乐的降临。乐章的第二主题是一个歌唱性旋律，由六支法国号及弦乐器组奏出：



第三主题是一支端庄的民间舞曲，先由法国号奏出，随后在木管乐器组、弦乐器组和铜管乐器组之间传递。



进入第二部分后，速度由快板转为行板，音乐也变得格外庄严，并充满着霍尔斯特所说的那种"礼仪性的欢乐"。整个第二部分由一首虔诚的颂歌构成，它那侃侃而述般的进行，使人想起教堂里唱诗班吟唱的赞美歌。

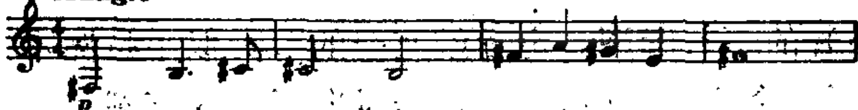


第三部分又回复到快板速度，开始三个主题的简短再现再度掀起民间节庆般的高潮后，乐章以一个雄伟的短小尾声作为结束。

第五乐章 土星——老年使者

"土星"乐章是《行星》组曲中最精彩的篇章之一，也是较常单独演奏的段落。乐章以长笛、大管和两架竖琴奏出的由两个邻音的交替构成的固定节奏作为开始，它象征着老年人蹒跚、滞重而单调的步态，同样这也是时光消逝与体力趋向衰退的写照。在这个背景上，低音提琴奏出了哀叹般的动机，它逐渐发展成由次中音长号奏出的乐章中唯一的一个主题。正如霍尔斯特明确指出的那样，这个主题不仅表现"肉体的衰退"，同时还意味着"理想的实现"。

例208



在这个主题的基础上，乐曲展开了富有层次的变奏。这里有深沉的思虑与希望，也有葬礼进行曲般的节奏和晚祷的钟声，还有对往昔的美好幸福的追忆。

第六乐章 天王星——魔术师

这段音乐也是《行星》组曲中的精彩段落。霍尔斯特在这里运用了变幻无常的调性和配器色彩，以及力度的突兀变化等现代作曲手法，从而达到了扑朔迷离的魔幻般的效果。音乐一开始是铜管乐器奏出的一个动机，这是魔术师的形象——神秘而难以猜度，恐怖而带有不祥之兆。

例209



乐章的主要主题是大管断奏奏出的一个中邪般跳跃疾走的旋
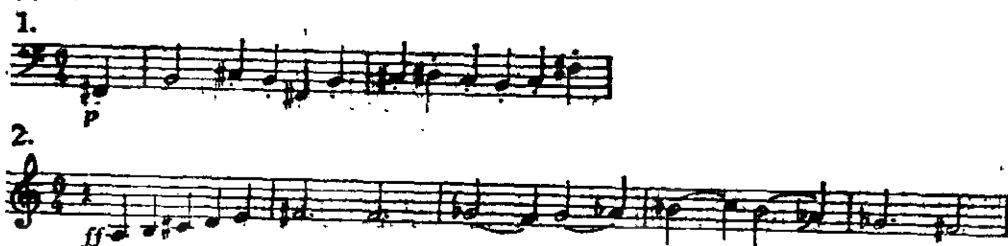
律，它吸引了其他各乐器组加入到这一行列之中。

例210



在这个"跛足行进"的背景上，又出现了两个主题，前者忙碌不堪，后者趾高气扬。

例211



音乐逐渐进入高潮，忽然又戛然而止，化作短笛、长笛和单簧管上一连串琐碎的下行音型。定音鼓亢奋的节奏似乎是魔术师的新咒语，它带来了一个新的乐段，并把音乐推向了新的高潮。

例212

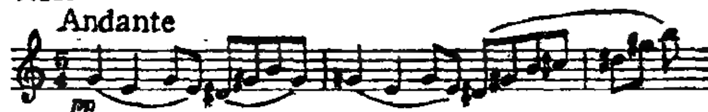


忽然，管风琴上响起了一个怪诞的滑音，就像是一道闸门挡住了音响的巨流，使节奏变得低沉迟缓，使高潮化作了几个单薄的长音。这个乐章就是在这种令人不安的氛围中结束的。

第七乐章　海王星——神秘主义者
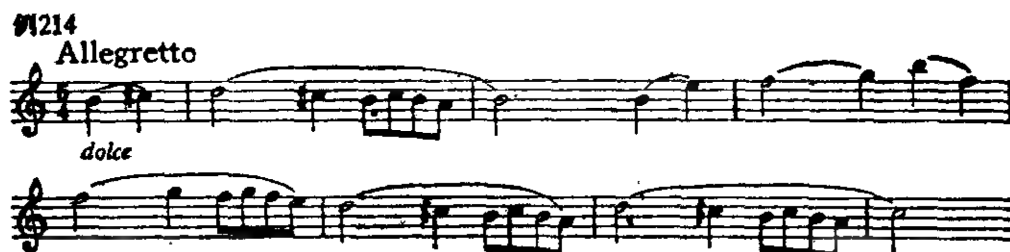
"海王星"这最后一个乐章在给人以娴静温柔之感的同时，又表现出神秘莫测与朦胧的太空景象，乐章的第一主题就是以这种色调构筑起来的。

例213



霍尔斯特以钢片琴、竖琴和小提琴琶音的大量运用，成功地渲染

出一种迷茫的神奇景象。音乐从行板转入小快板后，在人声与弦乐器和声的伴奏下，单簧管非常柔和地呈示出第二主题：



为了取得他所需要的效果，霍尔斯特在总谱上特地注明了对合唱队的安排："合唱队应置于舞台边邻近的房间内，房门要开着，直到全曲的最后一小节，这时门要轻轻地、静静地关上。合唱队、门，以及可能需要的任何一些副指挥，都要用屏幕与听众隔开。"

布 里 顿

(Edward Benjamin Britten 1913—1976)



英国作曲家、指挥家、钢琴家爱德华·本杰明·布里顿在1913年11月22日生于洛斯托夫特(Lowestoft)，父亲是牙科医生，母亲是业余歌唱家。布里顿自幼表现出音乐创作天才，五岁起即开始尝试作曲。1924年，布里顿的才华得到了英国作曲家布里奇(F.Bridge，1879—1941)的赏识，遂在布里奇门下学习作曲。布里奇是一个具有高度专业技术的人，他并不是以理论上的先入之见来束缚布里顿那早熟的创造力，而是着重培养他的专业技术，从而使他具有敏锐而发达的听觉，并开阔他的视野。1930年，布里顿进皇家音乐学院，学习钢琴与作曲。在钢琴方面，布里顿取得了长足的进步，而在作曲方面，由于他已受过布里奇的启蒙与系统的训练，音乐学院的教学似乎不足以激励他的理想，再说，作为学生的布里顿又很难找到演奏自己作品的机会，他感到十分沮丧，终于在1934年辍学。1935年，布里顿为自己的才能找到了新的出路：他为邮政总局监制的一些纪录片写配乐。同时，他还写出一些重要的管弦乐作品，其中以《弗兰克·布里奇主题变奏曲》最为著名，这是布里顿自1934年以《简易》交响曲崭露头角以来获得的一大成功，有人还认为布里顿就是以这部作品而跻身于优秀作曲家之列的。

1939至1942年间，布里顿在美国各地旅行，同行的有英国男高音歌唱家皮尔斯爵士(P.Pears, 1910—　　)，此人对布里顿的音乐创作有较大影响，布里顿的许多伟大歌剧中的人物与组歌，就是为他设计的。他们两人过从甚密，合作达三十五年之久，而且布里顿的音乐创作也就不知不觉地转为以歌剧与声乐曲为主了。布里顿的第一部歌剧《保罗·布尼安》写于旅美期间，回国后又有《彼得·格里姆斯》(这部作品十分重要，它为英国民族歌剧的复兴奠定了基础)、《卢克莱修受辱记》、《比利·巴德》、《格罗丽安娜》(该剧剧本系为伊丽莎白二世加冕典礼而作)、《仲夏夜之梦》、《命终威尼斯》等十六部歌剧问世。布里顿还写过许多声乐作品，其中最有名的是独唱组歌《米开朗琪罗的十四行诗七首》。布里顿还以中国诗人白居易、杜甫、陆游等人的诗作为歌词，写出了套曲《中国歌集》。在管弦乐曲方面则有《英国民歌组曲》、《战争安魂曲》和《青少年管弦乐队指南》、《春天交响曲》等。

布里顿是一位多产的作曲家，他的音乐丰富多采，且风格各不相同。他能写现代的不协和的音乐，又能在音乐中体现中世纪的气氛；他写过豪华壮丽和具有仪式气氛的作品，又常以一种富有魅力的简朴单纯的笔触写作；他还能在大型合唱作品中构筑起极其复杂的复调结构。总之，布里顿所写的艺术作品支配着他的风格，不管他选择什么形式或使用什么语汇，他都能做到得心应手、运用自如。

布里顿一生获得不少荣誉：1952年他被授予"荣誉之友"的称号；1964年获得阿斯本音乐奖；1965年获得有功勋章，1976年又被授予男爵爵位，并获得英国上议院终身议员称号。1976年12月4日，布里顿于奥尔德堡(Aldeburgh)逝世。

青少年管弦乐队指南

——珀塞尔主题变奏与赋格曲
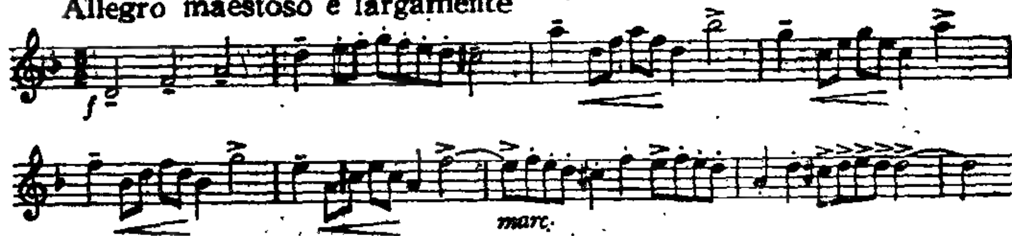
(作品第34号)

这首变奏与赋格曲原是布里顿受英国教育部委托为科教纪录片《管弦乐队的乐器》而谱写的音乐。该影片放映后，曾受到普遍的欢

迎，它不仅使广大青少年得益匪浅，甚至对具有较多音乐知识的听众来说也不啻为一番美好的享受，他们从这部作品中看到了布里顿使一项平凡的日常操作——写电影配乐，升华为技巧娴熟、精细微妙的艺术创作。由于影片中的音乐处理内容丰富而且变化多端，这部管弦乐曲后来成了音乐会上常演的曲目，而电影中原来由埃里克·克罗泽(Eric Crozier)撰写的解说词则插入总谱上的各段音乐之间，由指挥在演奏时穿插讲解。解说词有时被略去不用，这是因为音乐本身已相当明确地作了概述，因而解说词便显得有点多余了。

音乐开始前先是由指挥讲解的一段解说词："作曲家写这首乐曲是专为你们介绍管弦乐队的各种乐器的。管弦乐队共有四组乐器，那就是弦乐器、木管乐器、铜管乐器和打击乐器。每一组乐器就像一个家族。它们运用同一的方法发出大致相似的音响。弦乐器用弓拉或者用手指弹拨。木管乐器靠吹气发声。铜管乐器也是这样。打击乐器则靠敲击。你们首先听到的是英国大作曲家亨利·珀塞尔的一个主题，分别由整个管弦乐队和四组乐器中的每一组奏出。"

于是，乐队按照(A)整个乐队、(B)木管乐器、(C)铜管乐器、(D)弦乐器、(E)打击乐器、(F)整个乐队的次序呈示主题。这是一个活泼轻快的舞曲曲调，选自珀塞尔(H. Purcell,1659—1695)的戏剧音乐《摩尔人的复仇》。



在主题由各组乐器反复陈述时，分别插入了以下四段解说词：

"木管乐器由六孔小锡笛改良而成，它们都是木质的。"

"早期的铜管乐器是小号和猎号，这里的铜管乐器都是它们传至今日的后裔。"

"弦乐器无论大小，都用弓拉或用手指拨弦发声。弦乐器的表

姐妹——竖琴总是用手指拨奏。”

“打击乐器包括鼓、锣、铃鼓和其他可用来敲击的任何乐器。你们听完打击乐器的演奏后，整个管弦乐队将再一次演奏主题旋律。”

接着是主题的十三段变奏，每段变奏前各配有一段解说词，逐一介绍演奏各段变奏的乐器。

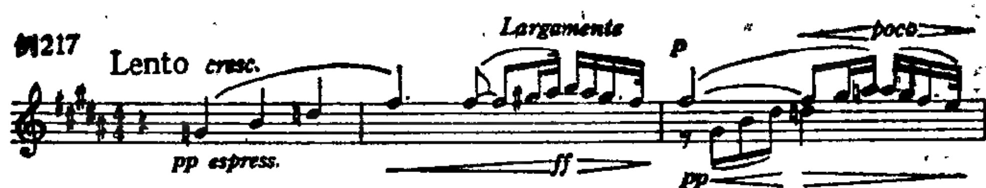
第一变奏 解说词：“现在让我们听一听每一种乐器演奏各自的一段变奏。木管乐器组音区最高的是声音明亮而甜美的长笛，还有它那尖声尖气的小兄弟——短笛。”

长笛与短笛的这段变奏清晰悦耳，娓娓动听，有如清晨鸟儿的啼鸣，充分表现出了这两件乐器的灵活性。
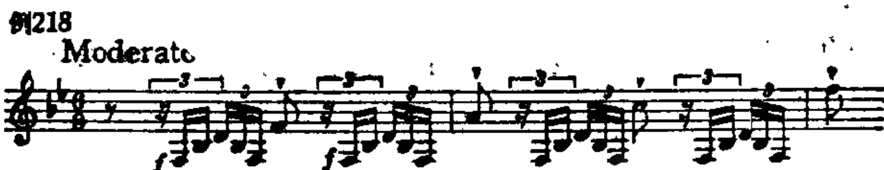


第二变奏 解说词：“双簧管的音质温和而哀怨，但在作曲家需要时，它也能表现得足够有力。”

这是一首双簧管二重奏，变奏主题在这段缓慢而凄切动人的音乐中，表现出双簧管所特有的哀怨情调。



第三变奏 解说词：“单簧管非常灵活。它的声音美丽、平顺而圆润。”

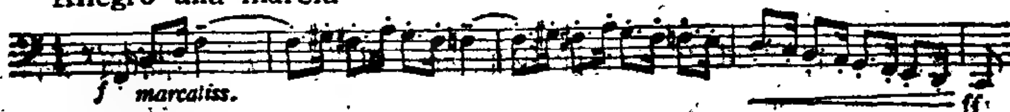
单簧管的这段变奏曲灵活尖刻，流畅而带有舞曲风格。



第四变奏 解说词：“大管在木管乐器组中体积最大，声音也最低沉。”

小鼓上的节奏点缀使这段变奏带有进行曲风格，而大管上的变奏旋律则在该乐器的发音清晰与富有表情的歌唱性、以及它的断奏与连奏性能诸方面都有着充分的表现。
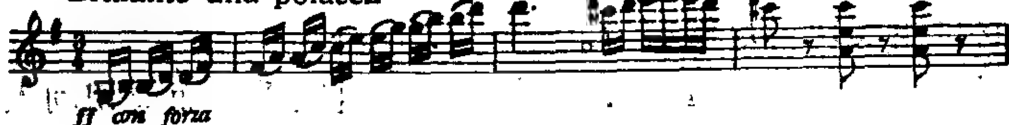
例219



第五变奏　解说词："弦乐器家族中的最高声部是小提琴。它们分成第一和第二两组演奏。"

小提琴变奏曲用的是波罗涅兹舞曲节奏。这段音乐恰如其分地展示出小提琴音质的绚丽多彩，无论是在上升的、充满渴念的旋律线中，抑或是在那些强劲有力的和弦中。

例220



第六变奏　解说词："中提琴比小提琴稍大，音响也较低。"

在这段音乐中，中提琴以饱满的音色，唱出了一支温柔而稍带感伤情调的歌。

例221



第七变奏　解说词："大提琴以丰满而热情的音色歌唱，请听这优美的歌声！"
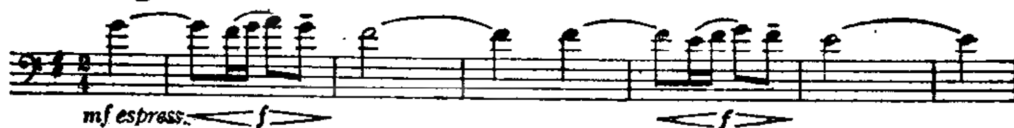
大提琴的一段音乐富有表情而甘美纯朴，其旋律主要游弋在高音区中。

例222



第八变奏　解说词:"低音提琴是弦乐器家族中的老祖父，它的声音沉重,嘟嘟囔囔的。"
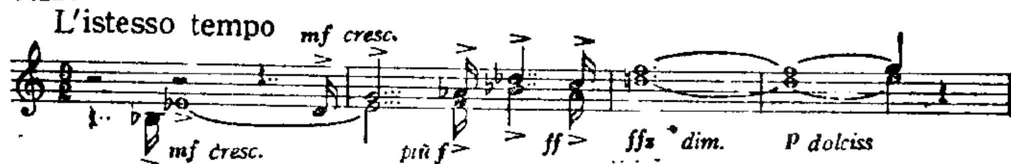
低音提琴的变奏带有贝多芬音乐的情绪，它出自一个逐渐加快的速度的上行音型,而后唱出了自己的歌:



第九变奏　解说词:"竖琴有四十七根弦，还有七个踏瓣用以变换弦的音高。"

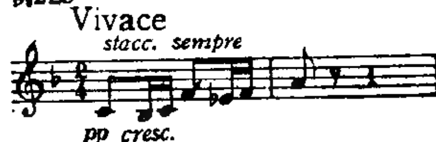
第十变奏　解说词:"铜管乐器家族从法国号开始。这些乐器是用铜管盘成圆形制成的。"

竖琴上的那段闪光熠熠的壮丽音乐把我们带到铜管乐器中间，首先是两对法国号的重奏,它们以回声般的音响相互影响,听来有如远山在召唤:
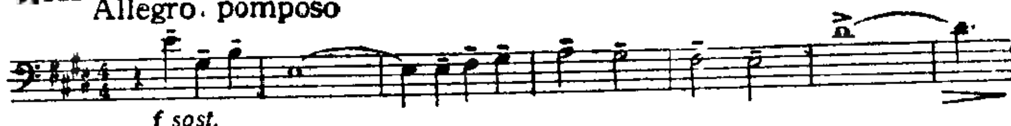


第十一变奏　解说词:"我希望你们都熟悉小号的声音。"

小号的变奏曲十分活跃,有一种鼓舞人心的力量,而在小鼓的节奏型强调下,更显得激动人心　。



第十二变奏　解说词:"长号的声音沉重、洪亮。大号更加沉重。"

长号雄伟壮丽的陈述,得到了大号强有力的支撑,其庄严的宣告仿佛是在强调自己在整个乐队中的重要性。



第十三变奏　解说词："打击乐器种类繁多，我们不可能一一介绍，但这里介绍一些最常用的打击乐器。首先是定音鼓，大鼓和钹，铃鼓和三角铁，小鼓和木鱼，木琴，响板和锣，在这些乐器合起来演奏之前，先听一听响鞭。"

令人意想不到的是，作者为打击乐器写了一段富于想象力的华彩乐段，由三个定音鼓提供旋律基础，其他各打击乐器则按解说词中的次序，以各自的变化形式加入这一舞曲的行列。

结束段解说词："我们已经把整个管弦乐队拆成了一个个零件。现在让我们把它们装配在一首赋格曲中。这些乐器按先前的次序，以短笛开始逐一加入。最后，铜管乐器将演奏亨利·珀塞尔的优美旋律，同时，其他乐器则继续演奏本杰明·布里顿的赋格曲。"

在这段作为结束的音乐中，作曲家魔术般地以前面介绍过的各种乐器构筑起一首绚丽多彩的赋格曲：



随着各乐器的加入，气氛也益发热烈，最后，全曲以铜管乐器雄壮辉煌地重现放宽了节奏的珀塞尔主题作为结束。

弗兰克·布里奇主题变奏曲

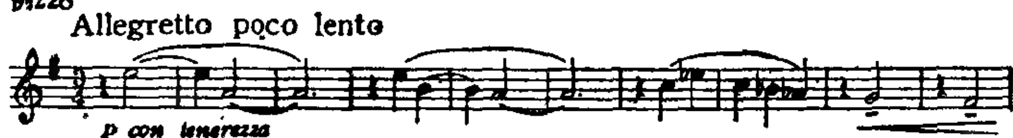
（作品第10号）

历年来，人们一般习惯于把布里顿的风格同具有英国特色的场景联系在一起。然而，在布里顿生涯开始的一段时期，却避开了一切被认为是有英国特色的东西。在布里顿的作品中，具体体现这一趋

势的两部作品是他的成名作《弗兰克·布里奇主题变奏曲》与组歌《灯火通明》。而《弗兰克·布里奇主题变奏曲》中的某些篇页，尤其是“古典布雷舞曲”、“维也纳圆舞曲”、“葬礼进行曲”，可以分别被看作是来自新古典主义、维也纳以及马勒的变体。

布里顿创作《弗兰克·布里奇主题变奏曲》的速度是十分惊人的。据说，他仅花了十天的时间就完成了整部作品的草稿，而当时他才二十三岁。这首变奏曲是一首小型编制的弦乐作品，它反映出布里顿创作风格的一大特征，关于这一点，布里顿是这样说的：“我喜欢考虑较为小型的演奏员组合。当今的听众有一种倾向，只希望从一个管弦乐队中听到绚烂的全奏效果，我对此表示哀叹。”

《弗兰克·布里奇主题变奏曲》的主题选自作曲家的启蒙老师弗兰克·布里奇为弦乐队而写的《三首牧歌》中的第二首，这是在由和弦、颤音和急奏构成的一个简短引子之后出现在独奏小提琴上的。这个主题温柔抒情，它以下降五度和下降四度为特征而成为以下十段变奏的基础。



第一变奏　慢板　音乐由低音弦乐器中合唱赞美诗般雄浑的和声同小提琴声部朗诵调般的短句的对置构成。这些朗诵调短句不时以建立在主题的一些分枝上的变体来打断合唱赞美诗端庄的进行，同时，这些短句本身的形态也不断地在扩展着。

第二变奏　进行曲　这是一个从即兴式的开端开始、直到强有力的和弦高潮为止的渐强。音乐开始时低音弦乐器上的附点音型，是以主题的具有强烈特征的下行五度(EA—EBA)为基础的。在伴奏的音型中，还可看到布里顿风格中极端“经济节约”的特征——一个颤动的音符，一个突然迸发的三连音，以及一个摆动的拨奏音型，它们都出现在变化不定的关系中。

第三变奏　浪漫曲　这是一支具有新古典主义气质的美妙的旋

律，它凌驾于低声部的断奏与拨奏之上，这些伴奏与布里奇的主题有着密切的联系。

第四变奏　意大利咏叹调　这是对十九世纪早期的一种小规模咏叹调——卡巴列达的滑稽模仿。其中，第一小提琴以罗西尼式的跳跃、急奏和颤音贯串整段变奏。乐曲的伴奏部分标有“大吉他”字样，用以讽喻十九世纪初的歌剧乐队。

第五变奏　古典布雷舞曲　这是一首节奏强烈的舞曲，它不时地得到与主题的五度音程有关的空弦拉奏的强调；其急速的舞步与跳跃，又使人想起十七世纪巴赫与亨德尔等人的巴罗克风音乐。变奏主题嗣后还由于独奏小提琴上一个建立在五度循环上的维伐尔第式的模进而进一步得到发挥。

第六变奏　维也纳圆舞曲　虽然这段变奏的题名是维也纳圆舞曲，却丝毫与圆舞曲之王约翰·斯特劳斯的音乐无涉，而是一首由倦怠感伤的散板、激烈的急奏、旋转的三连音构成的滑稽小品。

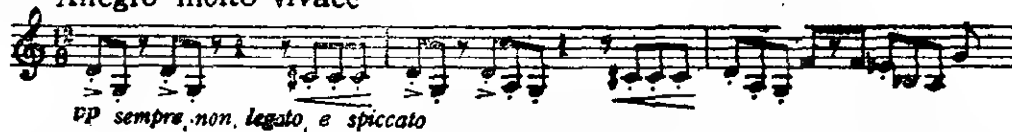
第七变奏　无穷动　这是一支震音练习曲，也是弦乐队高超技巧的辉煌炫耀。其主题旋律在弦乐队音域的上下限之间奔腾疾驰，有如鸟雀在暴风雨中翱翔。

第八变奏　葬礼进行曲　这是一段具有马勒风格的变奏。主题的下降五度在这里作为一个持续的固定低音节奏出现在大提琴和低音提琴上，其效果仿佛是在击鼓。和声背景由第二小提琴与中提琴提供，在它的映衬下，第一小提琴上的一支富有表情的旋律显得更其哀伤凄凉。

第九变奏　歌曲　现在，背景转为小提琴与低音提琴上的一个持续音，它不时得到大提琴击鼓般的拨弦的加强。庄重而略带忧郁情调的“歌曲”由分为三部的中提琴奏出，其和声也是建立在布里奇主题中被一个五度包裹着的四度音程上的。

第十变奏　赋格与终曲　赋格主题是建立在布里奇主题上的一段旋风般的跳跃，最先由第一小提琴单独奏出，随后第二小提琴、中提琴、大提琴与低音提琴渐次加入。这个主题以非常急促的快板在各组乐器间飞奔，达到了极度的复杂性。

例229



不久,在细分成十一个声部的弦乐器以神秘的音响（带弱音器）轻声奏出的赋格主题的背景上,独奏第一、第二小提琴、中提琴和大提琴齐声奏起了布里奇主题。终曲转入沉重的慢板,在浑厚的马勒式和声中,仍可听到布里奇主题的优美旋律。

德·法雅

(Manuel de Falla 1876—1946)



西班牙作曲家、钢琴家马尼埃尔·德·法雅在1876年11月23日生于西班牙南部加的斯(Cádiz)省。母亲是极有天赋的钢琴家,法雅从小跟母亲学习钢琴,十一岁即开始作公开表演,与母亲一同演奏海顿的《十架七言》四手联弹。十三岁上,法雅去马德里继续学习钢琴,二十岁又进马德里音乐学院,跟著名钢琴家何塞·特拉戈(José Tragó,1856—1934)深造,后来跟西班牙著名作曲家费利佩·佩德雷尔(Felipe Pedrell,1841—1922)学习作曲。1907至1914年法雅留居巴黎期间,与法国现代作曲家德彪西、杜卡、拉威尔等人交往,使他得益匪浅:既扩大了艺术视野,同时又丰富了自己的风格,完善了创作技巧。1921年起法雅迁居西班牙南部格拉纳达(Granada),深入安达卢西亚(Andalucia)民间采集民歌,研究民间音乐。1939年末佛朗哥掌权时期,法雅移居阿根廷,直至1946年11月14日在阿尔塔·格拉西亚(Alta Gracia)逝世。

佩德雷尔是西班牙民族乐派的奠基人,他对法雅的音乐创作有很大的影响,他引导法雅研究西班牙民间音乐与教堂音乐,使法雅得以从这些源泉中汲取创作风格的基本要素:曲折悸动的安达卢西亚

民歌旋律；不断变换活力的西班牙舞曲节奏；响板和吉他拨奏的模仿；以及西班牙基督教会圣歌的调式写法。这些特点在法雅早期根据取材于民间生活情节的戏剧而创作的一部抒情歌剧《浮生若梦》(1905年）中即可窥见一斑。这是法雅第一部得到公众承认的作品，其特点是形象富有表情，心理刻划真实，风景描绘富于色彩，曾获得马德里艺术学院比赛一等奖。此外，在他的独幕舞剧《三角帽》，《爱情一魔法师》，钢琴与乐队曲《西班牙花园之夜》，以及取材于《堂吉诃德》第二十六章第二节故事情节，熔歌剧、舞剧、哑剧、木偶剧于一炉的音乐戏剧《艺人彼得洛大师》中，也都有西班牙大自然的呼吸，活跃着普通人的形象，并传出民间舞蹈富有特性的节奏。印象派音乐创始人德彪西先进的和声思想，敏感的抒情性，细腻的乐器色彩，也有助于形成法雅的创作风格，那就是：二十世纪初西欧音乐艺术的成就跟西班牙民族音乐传统、西班牙民间创作风格和精神的有机锻合，这种风格在法雅的声乐套曲《七首西班牙民歌》(1914年）中即可明显地看出。虽然德彪西从未留居西班牙（仅在西班牙边境的圣塞巴提安城逗留过几小时），对这个国家和她的民俗学也算不上精通，但德彪西为法雅的音乐艺术提供了可资借鉴的西班牙音乐的范例。

除了歌剧、舞剧、管弦乐和室内乐之外，法雅还创作了一系列小型乐队曲、钢琴曲和浪漫曲(1924—1938年)；尤其值得一提的是，他曾写过一部三乐章《古钢琴协奏曲》(1923—1926年)，它复活了西班牙古典音乐的传统，并结合进现代的表现手法。这是法雅的晚期作品之一，在他一生的最后二十年间，他几乎完全停止了创作活动。

作为二十世纪著名的欧洲作曲家，法雅继承并发展了西班牙民族乐派的路线，使自己的作品既表现出西班牙的特点，同时又摆脱了地方局限性。法雅的创作是现代西班牙音乐艺术的高峰，也是二十世纪西欧音乐艺术的巨大成果。

交响印象《西班牙花园之夜》

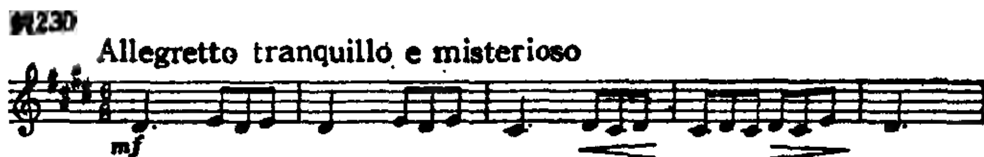
为钢琴和乐队而写的《西班牙花园之夜》是法雅音乐作品中最优

秀的篇页之一，在作者的同类作品中占有特别重要的地位。法雅是在1909年开始创作这部作品的，起初计划写一组供钢琴独奏的夜曲，法雅的一位朋友、西班牙钢琴家维涅斯(R.Viñes,1875—1943)使法雅改变了主意，结果写成一部钢琴与乐队演奏的作品。1915年作品完成，作者将总谱题献给了维涅斯，并题名“为钢琴和乐队而写的交响印象”。法雅从未打算把这部作品称为协奏曲，因为钢琴在其中所起的作用并不像在传统观念中的协奏曲中那样是一件独奏乐器，而毋宁说是一件必要的乐器。

全曲共分三个乐章，作者在每个乐章前都加了题名，但这并不是要它们起到标题的作用，而仅仅是作为听者的向导，正如法雅自己所说的那样：“如果这些交响印象达到了它们的目的，那么，仅仅列述它们的题名，对听者来说，应该是一个足够的指导了。写上这些标题的目的，无非是要使人辨认出安达卢西亚民间音乐的地点、感觉和装饰音型而已，尽管它们很少是以原来的形式被采用的。”
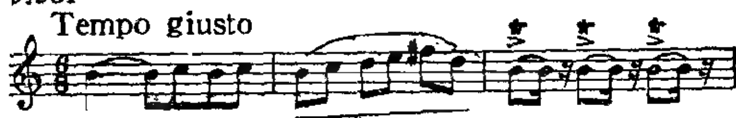
第一乐章　在赫内拉里费

赫内拉里费(Generalife)是西班牙南部格拉纳达的阿尔汉布拉(Alhambra)宫殿中的一座建筑物，是昔日阿拉伯王妃为避暑而建造的一座豪华的阿拉伯风别墅。这里景色旖旎，庭园建筑优美，有清泉、古柏，并可俯瞰山下的城市，整个景色具有浓郁的异国风味。无疑，作曲家在这里是要暗示出一个东方的背景。乐章的主要主题由中提琴用颤音奏出，随后是钢琴的复述。这个主题的音域很窄，显得飘忽不定、扑朔迷离，且明显带有异国情调：



经过钢琴及其他乐器模仿吉他演奏的一段主题发展后，在长笛和弦乐器上出现了这一乐章的一个副主题，它同样也移到钢琴上加以发展。

例231



钢琴再一次复述第一主题以后，小号在整个乐队的支撑下将乐曲推向了高潮。在紧接着的尾声中，法国号在弦乐器的背景上轻声奏起了第一主题的旋律，乐曲在安然静谧的气氛中结束。

第二乐章　远处的舞蹈

乐章开始是低音弦乐器以拨弦奏出的节奏型以及中提琴奏出的一连串颤音，给人以一种吉卜赛舞蹈场面的印象。在这个背景上，长笛和英国管奏出了一支具有东方风味的舞蹈性旋律，单簧管和双簧管随后接上，最后由钢琴以这一主题所特有的节奏为伴奏加以复述。

例232



和第一主题一样，第二主题也是一个富有节奏感的舞蹈性主题，最初由长笛与弦乐器轻声奏出，继而是乐队强有力的全奏，最后它又出现在钢琴上：

例233



这时又引入了第一主题的动机。两个舞蹈性的主题在各种不同的乐器中争相辉映，相得益彰，展现出一个生机勃勃的舞蹈场面。当这个热烈的场面逐渐平静下来时，就仿佛是回声那样，在小提琴高音区悦耳的颤音中又传来了第一主题的动机。这时，钢琴以一段持续不断的、力度逐渐增强的八度上行的音乐引出了乐队的全奏，并将乐曲不停顿地转入第三乐章。
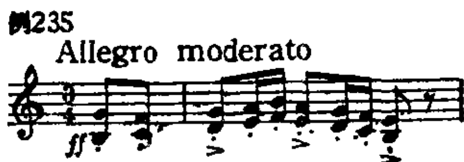
第三乐章 在科尔多瓦群山的花园里

科尔多瓦(Córdoba)是西班牙南部的一个省城。在科尔多瓦连绵不断的群山中，最美丽的宫殿和花园要数阿拉伯人在西班牙建立伊斯兰封建国家(白衣大食，也称"科尔多瓦哈里发国家")时期的统治者——阿卜杜·拉曼三世('Abd-al-RahmānIII, 891—961)为他的宠姬美黛娜·阿莎哈拉建造并以她的名字命名的宫殿。这地方现在已一片荒芜,但在法雅的年代,这里还是一个繁荣的旅游胜地。法雅在这一乐章中所用的题名，看来就是指这个宫殿附近的地方。乐章中具有东方风味的舞曲曲调，给人留下阿拉伯人统治时期奢华淫乐的印象:乐师们彻夜不眠地演奏的舞曲,通宵达旦的歌舞，当然也有舞蹈者、乐师和听者的疲惫不堪、以至热情奔放的情调渐渐地冷却等场面。

乐章一开始就是一种源出于东方的、狂烈而热情的音乐,将听者带入了沸腾的吉卜赛世界之中:



和前两个乐章一样，这支热情奔放的旋律立刻感染了钢琴。接着,法国号以有力的顿音唱了起来,钢琴对此也作了应答。



这段旋律反复出现多次以后，最初的主题又在弦乐器上热情地奔驰。经过一段过渡,钢琴轻声奏出了一支优雅的舞曲:



这支舞曲在钢琴和其他乐器上展开，变换节拍，最后，音乐慢慢沉寂下来，节奏放慢，全曲在一个宁静的尾声中结束。

尽管法雅的这部作品在很大程度上采用了安达卢西亚民间音乐的节奏、终止式、调式、旋律，甚至配器也经常模仿西班牙民间乐器所特有的效果，但这部作品并没有给人以一种民间音乐衍生物的印象，而是一种高度展示个性的、独特的艺术。

火　祭　舞

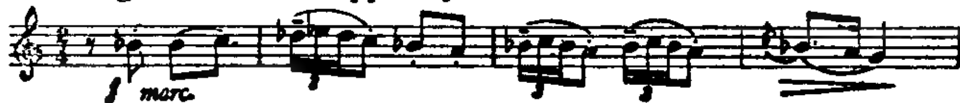
——《爱情—魔法师》组曲之八

《爱情——魔法师》是法雅根据安达卢西亚民间传说写成的一部舞剧，剧情大致是这样的：美丽的吉卜赛女郎坎黛拉爱上了卡梅洛，但她经常遭到已故情人的幽灵的缠扰，这个鬼魂每次都要来阻止这对情人的接吻。坎黛拉知道已故的情人是一个好忌妒的家伙，同时也是个好色之徒，于是她说服了自己的女友露西亚，让她去引诱那个幽灵。从此，幽灵不再出现，这对情人终于能自由地交换“纯粹爱情之吻”。

从这部舞剧中选出的十三段音乐组成的组曲，作为法雅的代表作而受到欢迎，而其中的第五段“恐怖舞”和第八段“火祭舞”尤为出名。它们不仅以原先的管弦乐曲形式，而且常常以钢琴独奏或两架钢琴的改编曲形式单独演奏，并且被不少名演奏家列入自己的保留曲目之中。

《火祭舞》这段音乐以中提琴和单簧管奏出的一个神秘怪诞的颤音作为开始，它忽紧忽慢、忽轻忽响，就好像从洞穴潮湿的岩壁上反映出来的微光，闪闪烁烁、飘忽不定。在这个背景上，双簧管从容地奏起了一支极富魅力的舞曲：

例237



粗犷而豪放的第二主题由第一小提琴和法国号奏出，紧接着的两支长笛的复述听来就像是这支旋律的回声。

例238



随后出现的一个主题与第二主题极为相似，它由轻到响，马上又沉寂下去，就像巨浪一样，一次次地涌来，显示出极大的力量：

例239



此后，最初的颤音又回来了。随即各个主题几乎完全照原样再现。最后，速度加快了，小号的齐奏使气氛显得更其热狂，达到了全曲的高潮。全曲以乐队全奏的一连串和弦作为结束。

勃 洛 赫

(Ernest Bloch 1880—1959)



瑞士作曲家、指挥家、音乐教育家厄内斯特·勃洛赫在1880年7月24日生于日内瓦(Geneva)的一个犹太家庭，父亲是个小钟表商。早在少年时期，勃洛赫就表现出了强烈的创作欲望，写出了一部《东方》交响曲(1895年)。在青年时期，他曾在日内瓦、布鲁塞尔、美因河畔法兰克福、慕尼黑等地师从瑞士作曲家雅克-达尔克罗斯(E.Jaques-Dalcroze，1865—1950)、比利时作曲家伊萨伊(E.Ysaÿe,1858—1931)、德国作曲家克诺尔(I.Knorr，1853—1916)、奥地利作曲家图伊尔(L.Thuille,1861—1907)，接受音乐教育。

勃洛赫属于犹太种族、生在瑞士、长期居住在美国，可是犹太种族也好，瑞士或者美国民族也好，除了它们的民间音乐和传统音乐之外，并没有留下多少可以继承的东西。也就是说，它们没有可以同德国对于奏鸣曲和交响曲的长期培植、英国的牧歌和独唱歌曲、或者意大利的大合唱和歌剧相提并论的东西。因此，可以说勃洛赫是一位没有民族传统可资借鉴、白手起家的作曲家。但在勃洛赫早期的作品，如《*c小调交响曲》(1901—1902年)、音诗《冬—春》(1905年)和根据莎士比亚的剧本创作的歌剧《麦克白》(1910年)等作品中，或多

或少表现出他对理查·施特劳斯、德彪西、莫索尔斯基等作曲家的崇敬。但这些作品也是很有成就的。法国作家、音乐学家罗曼·曼兰(Romain Rolland,1866—1944)于1915年听了勃洛赫的《#c小调交响曲》后,就曾对作品的魅力和热情气质大加赞叹,将其誉为"近代学派中最重要的创造之一"。

物质上的困难曾一度迫使勃洛赫转向他父亲的行业。1910年以后,勃洛赫才得以全身心地投入音乐活动,并开始扩展到指挥、讲学和授课。这一时期正值勋伯格的《月迷彼埃罗》(1912年)和斯特拉文斯基的《春之祭》(1913年)相继问世的年代,同样也是勃洛赫的音乐方向及风格发展的关键时刻。他开始背离当时的音乐趋势和程式,以便倾听他的"内心的声音",用作曲家自己的话来说,这是"一种远远胜过冷静、枯燥的理智的天性,一个似乎是来自离我很远、离我的父母很远之处的声音……一个当我阅读《圣经》的某些章节——《约伯记》、《传道书》、《诗篇》、各种先知书——时,在我心中震荡的声音"。这段时期他创作出了《三首希伯来诗》、《诗篇》、《以色列》交响曲、希伯来狂想曲《谢洛莫》等具有犹太气质的作品,并逐渐形成了某种显然具有希伯来民族特征的音乐语言。虽然在近代音乐史上,涌现了一批诸如梅叶贝尔、门德尔松、鲁宾斯坦、马勒等著名犹太作曲家,但作为成功地使纯粹的希伯来道德思想在音乐中升华的作曲家,勃洛赫仍属绝无仅有。

1916年,勃洛赫以指挥家的身份来到美国,并于1924年入美国籍。他曾先后执教于纽约(1917—1919年)、克利夫兰(1920—1925年)和旧金山(1926—1930年)音乐学院。这段时期内勃洛赫创作了《中提琴组曲》、《大协奏曲》、史诗狂想曲《阿美利加》等作品。1930至1938年间,勃洛赫曾在法国、瑞士和意大利等欧洲国家居住。1939年他又回到美国,最初执教于加利福尼亚大学,后定居俄勒冈州波特兰市附近的艾格特海滩,直至1959年7月15日逝世。

希伯来狂想曲《谢洛莫》

多年来，勃洛赫经常在考虑根据《圣经·传道书》的内容写一部人声与乐队作品，但由于语言上的困难(法语、德语、英语似乎都不适用，希伯来语响亮的音调倒十分合适，但勃洛赫认为自己对这一语言尚未达到应用自如的水平)，一直没有动笔。在1915年临去美国前，他遇见了俄国大提琴家亚历山德拉·巴尔然斯基(A.Barjansky)和他的妻子、雕塑家卡捷琳娜(Catherine)，并有机会看到了卡捷琳娜精心雕塑的一尊所罗门王塑像：垂着长须，穿着覆盖到下半身的衣服，坐在高高的王位上，脸上显出衰老的样子，双眼凹陷，两颊瘦削，颧骨突出。这是一个对于生活、财富和自身的权力厌倦到了极点的王者的姿态。勃洛赫的乐思顿时受到了感悟。同时，巴尔然斯基建议勃洛赫写一部大提琴独奏作品，也使他产生了以大提琴取代人声的念头。1916年，勃洛赫仅仅花了几个星期的时间，就完成了希伯来狂想曲《谢洛莫》〔"谢洛莫"(Schelomo)这个词是所罗门(Solomon)的希伯来名称〕。在纽约刊行的总谱上，勃洛赫把这部作品题献给了巴尔然斯基夫妇。

仅仅从情绪上来看，《谢洛莫》这部作品是狂想性的，而从整个结构来看，它却是一部类似华丽而复杂的镶嵌工艺的单乐章协奏曲，无论是它的基本特征还是一些次要因素都是如此。乐队在整部作品中所起的作用，可以说是表达了以色列王国全盛时期、也就是所罗门从其父大卫王手中接受王位后的那个时期的一切荣华富贵：金子锻成的盾牌、包金的象牙宝座、金脚凳、金器皿……《圣经》中就有这样的描述："所罗门年间，银子算不了什么。"①尽管这位君王是那样的豪富，甚至连他的名字都成了富裕者的代名词，但在这一切荣华富贵之下，却隐藏着最后幻灭的悲剧性的音符："虚空的虚空，虚空的虚空，凡事都是虚空。人一切的劳碌，就是他在日光之下的劳碌，有什么益

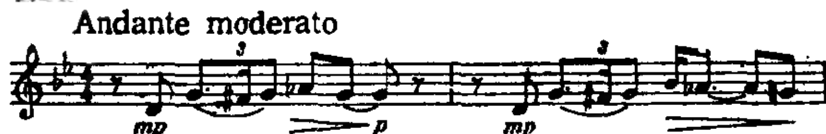
---

① 见《圣经·历代志下》，第九章第二十节。
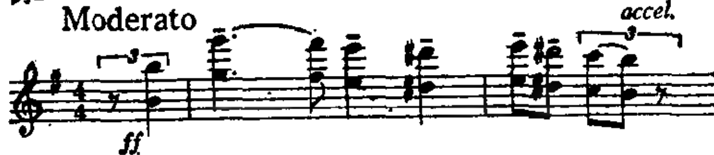
处呢。一代过去，一代又来，地却永远长存。"①乐曲开始时的一个短小的引子，以及其后独奏大提琴奏出的动人的主要主题，就是和所罗门王的这种悲观厌世的情绪有联系的：



这支旋律逐渐化为一个按半音音阶下降的乐句，并引出了一个短小的华彩乐段。独奏大提琴沉默了，乐队代之而起，仿佛歌颂人世间的繁华生活般优美如歌而又稍微有点拘谨地咏唱起来：
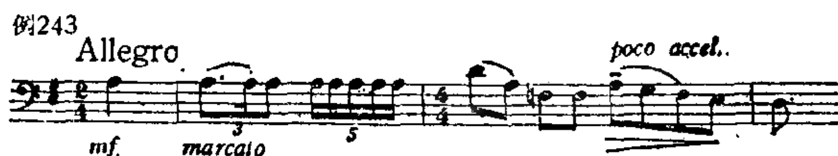


接着，环绕着主要主题以及其他一些要素，展开了戏剧性的幻想：盛况空前的宫廷、不计其数的财富、后妃们的歌舞、奴仆们的呼喊……铜管乐器不时带着激烈的音型介入，预示着即将来临的悲哀。终于，勉强抑制着的悲哀情绪爆发了。在铜管乐器号角般的催促下，小提琴以沁人心脾的优美旋律（这是这首乐曲中最壮丽的希伯来要素），悲壮而哀伤地高声唱出了它的悲歌：



乐队的发作和咆哮逐渐平静下来之后，接下来便是独奏大提琴的低沉而缓慢的华彩乐段，就像是这位君王作出了一个小结。寂静中，从遥远的地方传来了一支希伯来舞曲，起初在双簧管上鸣响，接着乐队加入，最后，这支优美的舞曲终于吸引住了君王——独奏大提

① 见《圣经·传道书》，第一章第二——四节。

琴也以更快的速度热狂地奏响了：



舞曲越来越激烈地展开，在铜管乐器和打击乐器的支撑下，以势不可当的气魄席卷整个乐队。当这一高潮平息下来后，仍能听到定音鼓轻声击出的这支舞曲的音型。君王(独奏大提琴)又低沉缓慢地叙述了起来。此后，全曲中出现过的一些主要旋律的要素逐一反复地再现，再一次掀起了新高潮。起先由小提琴悲壮而哀伤地奏出的、具有希伯来要素的优美旋律，现在由被铜管乐器加强了的乐队嘹亮地奏出，显示出无比的魅力。狂暴的气势终于衰落下去。低音弦乐器以拨奏奏出的富有特性的下行音型，引出了独奏大提琴的旋律和乐队在低音大管伴奏下以“极弱”(*ppp*)的力度奏出的音调，就像渐渐沉沦下去的夕阳发出的最后的余辉。速度在放慢，最后，全曲以独奏大提琴的一个极其悲观厌世和怀疑失望的音调作为结束。

希伯来狂想曲《谢洛莫》是勃洛赫具有希伯来民族特征的作品的巅峰。在这方面，作者不只是局限于从手法和取材方面来表现希伯来思想，更重要的是以自己最优秀、最诚挚的音乐来体现希伯来精神，反映“贯穿于《圣经》中的复杂、热情而激动的精神”，并努力发掘“沉睡在我们心灵深处的神圣的种族感情”。

北欧交响音乐作品

格 里 格

(Edvard Hagerup Grieg 1843—1907)



挪威作曲家、挪威民族乐派奠基者爱德华·哈格路普·格里格，在1843年6月15日生于卑尔根一个苏格兰移民家庭，祖父和父亲曾任英国驻卑尔根领事，母亲是当地一位著名钢琴家和作家。当时，卑尔根以拥有丰富的民族艺术传统而名闻于世，挪威著名剧作家易卜生（H.Ibsen，1828—1906）、作家比昂逊（B.Björnson，1832—1910）和小提琴家布尔（O.Bull，1810—1880）等，都在这里开始他们的活动。格里格在十二岁时便开始创作活动，布尔发现他的音乐才赋非凡，便精心引导他倾心谛听"挪威的精神在自己的心灵中的歌唱"，同时竭力劝他进莱比锡音乐学院学习。

格里格在音乐学院学习近四年(1858—1862)，但他对学院式繁琐的教学方式和教师脱离实际的学究气并不满意，只是当时莱比锡的音乐生活水平毕竟较高，在学院外他还得以熟知当代一些作曲家、特别是他所器重的舒曼和肖邦，这对他说来也有不少好处。毕业后格里格回到当时斯堪的纳维亚最活跃的音乐中心哥本哈根，一度就教于丹麦作曲家加德（N.Gade，1817—1890)，但最重要的是他在这里结识了诺德拉克（R.Nordraak，1842—1866）——挪威国歌作者，他

们两人同其他一些丹麦作曲家，在1865年组织了旨在宣扬斯堪的纳维亚青年作曲家作品的"欧忒耳珀"社（Euterpe，希腊神话中缪斯九女神之一，专管抒情诗）。格里格在这一时期的作品，包括钢琴曲《幽默曲》等，都已初具独特风格。

1866年，格里格回国后，住在克里斯蒂安尼亚（今奥斯陆），继续他那紧张的多方面活动：他组织挪威音乐会，担任爱乐协会指挥，并建立挪威音乐学院，他的著名的《a小调钢琴协奏曲》，就是在这一时期写成的。可是，他的富有成果的巨大活动，并没有得到社会上应有的承认；他有不少致力于民族、民主艺术的同道，如斯文生（J.S. Svendsen，1840—1911）和比昂逊等，但他也有不少敌人。因此，在这困难重重的年代，当他在1869年初接到李斯特从罗马寄来的热情横溢的赞扬信时，对李斯特的友谊和支持是多么铭感肺腑呀！1870年，这两位艺术家会面了，创作的民族基础使他们结下了深厚的友谊。

1873年，格里格回到故乡卑尔根，他一生中在创作上获得巨大成功并得到国内外普遍承认的最后一个漫长阶段开始了。首先是他在1874—1875年间为易卜生的戏剧《彼尔·金特》（《Peer Gynt》）所写的配乐使他的荣名传遍全欧——甚至连《彼尔·金特》之所以能闻名全球，功劳也似乎全属于格里格，而不是易卜生。1880—1882年间，格里格在卑尔根主持一个称为"和声社"的演出团体，1898年还在卑尔根举办第一届挪威音乐节。从1885年开始，他住在郊外的特罗尔德豪根（Troldhaugen）别墅，集中主要精力从事创作，但仍然没有停止他的音乐社会活动，为此，除在1872年和1873年，瑞典科学院和荷兰莱顿科学院（Leyden）曾先后授予他院士称号外，法国艺术学院（1890年）、英国剑桥大学（1893年）和牛津大学（1906年）又分别授予他院士和名誉博士称号。1903年，他六十岁生日时，在挪威举行的庆祝活动，几乎像全国性节日一般，此外，世界各地也同时举行庆祝音乐会，莱比锡格万豪斯音乐厅（Gewandhaus）还为此在入口处安放了他的胸像。1906年，格里格在伦敦指挥自己作品的两套音乐会演出，获得极大的成功，原拟翌年参加利兹联欢节（Leeds）再为英国听众演出，但因心脏病突发，在1907年9月4日病逝于卑尔根。

他的葬礼近似国葬的性质，乐队演奏他自己创作的悲戚的乐曲，五十七个外国政府和音乐界组织的代表献了花圈，约有四十万挪威人在卑尔根列队送他的骨灰盒运往特罗尔德豪根安葬。

格里格是一位挪威民族音乐家，他的作品深深植根于祖国的土壤，始终贯串着祖国的主题，举凡挪威山川的秀丽景色、农村日常生活的习俗和宗教仪式、民间神话的荒诞不经的想象，都有所反映；他很少直接引用民歌素材，但是他的风格和技巧都是在挪威民间音乐语言的基础上发展出来的，因此他的作品总是散发着挪威民间音乐固有的芬香。格里格不曾写过歌剧，但为戏剧所写的一些配乐却脍炙人口；他的大型管弦乐作品也只有《钢琴协奏曲》比较闻名。格里格主要写作抒情性的钢琴曲以及声乐曲，他的小型作品特别富有诗意，为此，德国钢琴家、指挥家封·彪罗(H. Von Bülow, 1830—1894)曾正确无误地把他称为“北方的肖邦”。

《彼尔·金特》第一组曲

（作品第46号）

戏剧《彼尔·金特》虽不是易卜生的代表作，但在作者的全部剧作中却占有相当重要的地位。易卜生早期创作多半取材于古挪威的民间传说和历史，1864年，他从挪威统治者不支持丹麦反抗普鲁士的斗争这件事，看清了挪威政治家的虚伪和自由、平等、博爱这一口号的欺骗性，就此认为真正的自由应在于个性解放，于是提出“精神反叛”的口号，他的诗剧《彼尔·金特》就是大量使用象征和寓喻的手法，通过一系列扑朔迷离的梦幻境界和形象，来表达他的这一构想的，剧中剖析了挪威资产阶级的极端利己主义，同时又触及了当时世界上许多重大政治事件，如瑞典大国主义、丹麦抗击普鲁士的斗争、希腊武装起义、美国南北战争和列强的殖民政策等。格里格应邀为这部诗剧配写了二十三段音乐，后来又从中选出两套组曲，尽管第二组曲中的《索尔薇格之歌》确属杰作，但总的说来还是《第一组曲》更为流行。

关于易卜生的这部诗剧，格里格曾在他的《第二组曲》的扉页概

括作了这样的说明："彼尔·金特是一个病态地耽于幻想的角色，权迷心窍的自大狂的牺牲品。年轻时，他就有很多粗野、鲁莽的举动——例如，在一次农村的婚礼上，把人家的新娘拐到山顶上。事后又把她抛弃，并同一些牧牛的妖女到处胡闹。后来，他走进山妖大王的国度，妖王的女儿爱上了他并为他翩翩起舞。可是他耻笑她的舞蹈和那种古怪离奇的音乐，于是被激怒的山妖群起围攻，想杀掉他。但是他成功地逃脱了，并到外国漫游，他冒充预言家，来到摩洛哥时，还受到阿拉伯少女们的青睐。经受着命运的多方播弄，最后他回来时已经年老，回家途中又遇翻船，使他像离家时那样一贫如洗。在这里，他年轻时代的情人，多年来一直忠诚于他的索尔薇格来迎接他，他筋疲力尽地把脸贴在她的膝盖上，他终于找到了安息之处。"

选入两套组曲的八首乐曲，只按音乐的要求编排，完全不受原剧情节发展的牵制。

（一）"**晨景**"——原为诗剧第四幕第五场前奏曲。彼尔远涉重洋，往美洲贩运黑奴，往中国贩运偶像，成了富商，这时，他来到摩洛哥，一天清晨，在一个山洞前，用独白披露自己的内心活动：他幻想在他面前展现的沙漠成为金特王国，在中央建立彼尔城，又想在尼罗河上也建立一个城市，以彼尔·金特命名。格里格为这一特定环境所写的配乐，完全是假设性的，因为音乐所描绘的并非炎热的沙漠，而是北国静谧清新的抒情画面。乐曲具有牧歌风格，用单一的田园风味主题的自由而精心的发展构成，这主题极为纯朴，只在五声音阶范围内活动，它在不同乐器上（长笛和双簧管）的呼应塑成回声效果，乃是作者爱用的手法之一：

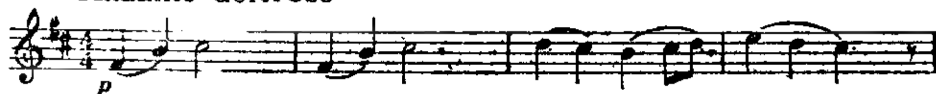


这个主题在三度对置调性上（E—♯G—B）反复出现之后，弦乐器又复奏这一主题，这时乐队的强奏，用格里格的话说，是"太阳已经穿过云层照射出来了"。随后，作者还改用一些新的手法来传达这清晨

的明朗而清澈的音响——精心织入的大提琴如歌的独奏乐句、法国号的“猎角”声以及长笛的颤奏等，历历在目的牧笛声、树叶簌簌声和小鸟的歌唱，把听者带入挪威树林的生动逼真的画面，音乐是明朗而悦人的，但有点冰冷之感。

（二）**“奥丝之死”**——作者指定在剧中演奏两次，一次作为第三幕第四场的前奏曲，一次在第四场结束时演奏。彼尔的母亲奥丝躺在病榻上，渴望因罪潜逃的浪子归来。在她弥留之际彼尔果真赶了回来，他为母亲追忆儿时景象，并用幻想的故事陪母亲去赴天堂的盛筵。在全剧中，这是非常动人的一场。

格里格的这段配乐悲壮肃穆，可称为一首悲歌或葬礼进行曲，只用弦乐队（除低音提琴外全加用弱音器）演奏。乐曲以圣咏气质的四部和声为基础，气氛郁闷，但萦人心怀，主题像民歌那样纯朴，内声部活跃而多变化。



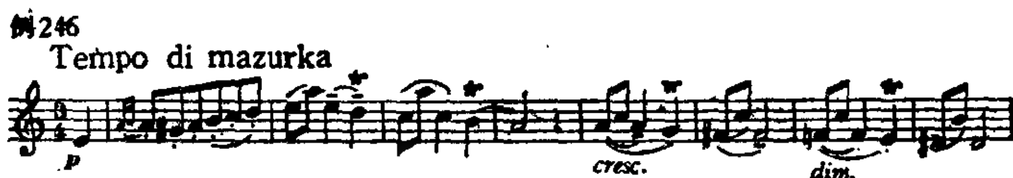
整首乐曲篇幅很短，基本上可以分成两段，前后有呼有应，有起有落——开始时是上升的乐句（四度上行音调），着墨较浓，主题的反复出现意在传达内心的诉说；而后半段的笔法则较为松散，乐句不由得痛苦地下降，音调也失去了同民歌的联系，变成半音与自然音的叹息。据此，可以把这首乐曲看作奥丝形象的写照，即她在临死前短暂的回光反照，然后生命之火便慢慢地熄灭。

（三）**“安妮特拉之舞”**——诗剧第四幕第六场在沙漠绿洲中一座阿拉伯酋长帐篷里，彼尔·金特一身东方人打扮，俨然以预言家自居，这时，酋长的女儿安妮特拉正用舞蹈对彼尔献媚，彼尔也逢场作戏地爱上了她。

这首乐曲虽是这一场的配乐，但严格地说，它大大超过配乐的作用，因为它直接参与戏剧的动作，成为诗剧密不可分的组成部分。乐曲标明为玛祖卡速度，但这同乐曲所描绘的阿拉伯少女却自相矛盾，

它同“晨景”一样完全是假设性的，作者只是用断音音型、拨奏和三角铁（这是比前曲增加的唯一的一件乐器），来强调北方人想象中的所谓东方色彩而已。总的说来，乐曲的着重点并不在于风俗性画面，而是对安妮特拉的性格描绘。在彼尔看来，安妮特拉体现了优雅和美，她的舞姿轻盈、飘逸，但是这又是一种狡诈的美，因此，安妮特拉之舞的柔美圆滑的主题也多变化——上升的旋律一下子就为半音下行的音调所替代：

例246



这主题由第一小提琴（分成两部）奏出，其中歌唱性的弓法同轻快的拨奏的交替，创造出意想不到的音响组合和精致效果。乐曲采用三部曲结构，主题在第三段再现时，织入大提琴独奏的对位性乐句，又形成了悠缓与短促的音符的色彩变幻。这首乐曲的配器，作者自己认为特别成功，他还提请指挥者要像“对待一个天真可爱的孩子那样对待它”。

（四）“在妖王宫中”——原为诗剧第二幕第六场的前奏。彼尔在山中与多沃瑞妖王之女调情，并在妖王的威胁之下同妖女结了婚。这一场点出全剧的主题，即人与妖之间的区别，是最具幻想性的第二幕的真正核心。格里格的这段配乐，选用一首源出于苏格兰的民歌，作为不变的唯一主题(melodia ostinata)，然后加以变奏发展。这种形式，在巴赫以前古老的音乐中就已有了，但十九、二十世纪的音乐又赋予它新的生命；它的发展手法虽然简单，却很富于效果。继格里格之后，相隔半个世纪，拉威尔在他的《波莱罗舞曲》中重又炫示出这种技艺的高超力量。

乐曲的基本主题带有切分节奏、半音下行音调和变换调性(b小调—D大调)等特点，低音弦乐器的拨奏同大管的断奏的结合，再加上大鼓的轻声敲击和法国号（阻塞音）的召唤，酷似远从地底下传出

的一种神秘的行进步伐声。



这是"地狱中诸精灵"阴惨惨的行列的写照，它基本上以四小节的方式不断反复着，但随时更换笔法、变幻色彩、增强力度，从而像崩下的雪堆甚或岩石自身，摧毁了路上的一切障碍，沉重、缓慢地向前推进。这里，乐器不断递增，音区依次升高，力度从*pp*至*ff*逐渐增涨，速度加快，气氛愈发狂热，都是显而易见的，但最引人注目的还是音色的层次和乐队色彩的浓化——它从大管开始，逐渐席卷整个乐队。在乐曲高潮中，当急促的踏步声不时为突如其来的间歇所打断时，已经不像是进行曲的音乐，而变成一支粗野的舞曲了。在原剧配乐中，这时还插入妖民恫吓彼尔的齐唱"杀死他！"但编入组曲时把齐唱删去了。整首乐曲在乐队最强奏(*fff*)中结束。

《彼尔·金特》第二组曲
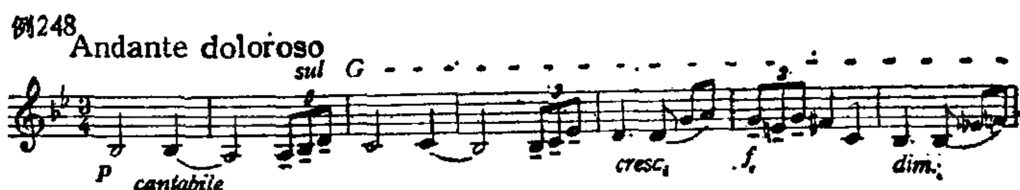
(作品第55号)

格里格为易卜生的诗剧《彼尔·金特》所写的配乐，完成于1874—1875年间，但他从配乐中选编的两套组曲(各分四段)，却到1888年和1891年才先后编出，原先的第二套组曲共有五段，后来作者终于又把第五段的"妖女之舞"删去。

(一)"英格丽德的悲叹"("诱拐新娘")——原为第二幕前的幕间曲。彼尔在乡村的一次婚礼上，拐走了新娘英格丽德，把她带到山上，玩弄够了又把她遗弃，说他真正爱的是索尔薇格。诗剧中的英格丽德——富农的女儿，是一个缺乏诗趣的角色，但在格里格的笔下却是一个动人的女性，作者在这首乐曲中，用大段弦乐器流畅如歌的咏唱以及热烈而抒情的音乐(随后逐渐加入木管乐器、法国号以至于小号)，来抒发英格丽德的怨叹之情，她的痛苦是崇高而美妙的。这段
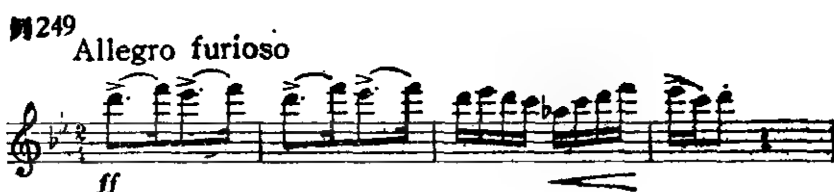
音乐非常流利地增强和静息，堪称为一曲奇妙的挪威哀歌（Lamento）。

例248
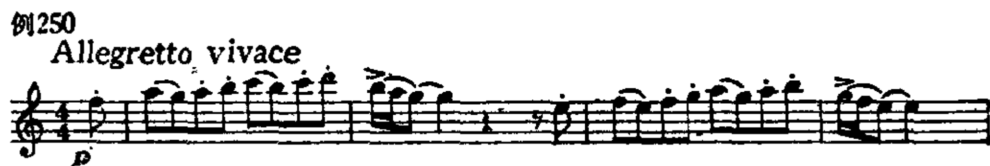


同这首"哀歌"成为对比，乐曲首尾两段则是狂妄自大、卑鄙自私的彼尔的形象写照。彼尔的主题借自全剧前奏曲中的第一主题，但在曲调、节奏与和声方面都有所改变，主题由弦乐器组齐奏奏出，木管乐器和法国号则在节奏上予以强调。随后出现的小号与法国号（带弱音器）轻微的回声，据作者给当时的指挥的信上所说，"行板中法国号声，暗示着那种妖魔的因素，它随后出现在牧牛妖女之歌中"。这个暗示性的穿插，说明了彼尔虽然刚刚上山，却已经开始沾上妖气了。

例249



（二）"阿拉伯舞曲"——原为第四幕阿拉伯场面的配乐，并带有女声合唱，一些阿拉伯女郎正对"预言家"彼尔献媚。"阿拉伯舞曲"同"安妮特拉之舞"一样，意欲描绘远东的"异国"情调，这两首所谓东方主题的舞曲处理虽不相同，但同易卜生原剧虚构的东方在相当程度上都是假设性的。这里的"阿拉伯"风格，主要用奇幻且有点怪诞的东方舞曲旋律来体现，配器方面则由短笛尖刺啸叫的音色和所谓"土耳其"大鼓以及三角铁、铃鼓和钹等打击乐曲的渲染发挥很大的作用。

例250
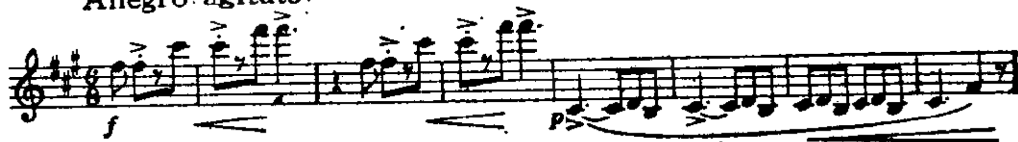


类此所谓阿拉伯风格，可以溯源到十八世纪的音乐，这种风格一般略带嘲弄意味，用在这里也有同样的目的，但格里格的处理比较接

近法国作曲家处理“东方”题材的传统。这首乐曲用三部 曲 式写成，乐曲中段只用弦乐器演奏(另加三角铁)，似是独舞同群舞的对比，这里弦乐合奏的富有效果的笔法，非常值得注意。

(三)“彼尔·金特归来”(“海上风暴之夜”)——原为第五幕前奏曲。彼尔还是中年人时候(第四幕)，在摩洛哥和阿拉伯都有一番经历，后来还到古代文明发祥地埃及，当上开罗疯人院的皇帝。现在，在第五幕中，他已经是一个须发斑白的矍铄老人，他站在返回挪威的轮船上，衣衫褴褛，神情冷酷。不多久，海上浓云密布，烟雾迷茫，彼尔的船在风暴中触礁撞个粉碎，彼尔幸而攀上小船脱险。这个场面揭示了作为诗剧的主导的哲学与心理线索，即主人公的生活道路已近悲剧性的结局；但是，正如诗剧中那个“陌生人”所说，“戏的最后一幕还没终场，演员是不会中途死掉的。”

格里格的这一段前奏曲，描绘的就是这无法避免的可怖事件。这段音乐，按单一主题发展原则进行构思，在整个配乐中用的乐队编制最为庞大，包括使用长号和大号，而在其他场合中，则像作者其他更早期的管弦乐作品那样，主要依靠弦乐器组，不过这里的大自然形象，带有象征性的意义，即运用号角合奏的呼唤，半音音阶的啸叫和翻腾，以及弦乐器不安的颤奏，来描绘海上的风暴场面。

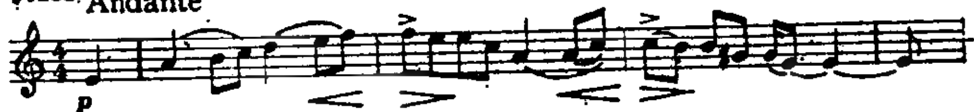


显然，这幅海景画同欧洲的一些基本范例也有联系，例如从瓦格纳的歌剧《漂泊的荷兰人》序曲中，便可以看到浪漫主义的海上风暴的一些突出的组成因素，即运用半音音阶和减七和弦，或者用纯四度和纯五度音程造形的一些含混不清的轰鸣、啸叫、怒吼以及确然的号角合奏声。但是，四度一五度音程的号声的使用在格里格作品中更简短更断续些，半音音阶的速度也比瓦格纳稍慢一些，因此，在瓦格纳的这类作品中主要是风的啸叫，而在格里格作品中则是水的喧哗。此外，这段乐曲所采用的形式，也是常可见到的。这里主题的进行一

下子便宣示了音乐的基本乐思，然后作者在不破坏主题的基本结构的条件下，再从旋律、和声、音色和笔法等方向加以发展。格里格还广泛采用他所偏爱的呼应和“回声”效果，很自然地使海的形象富于变化，有上涨也有下退；在必要的时候他又引进一些活跃的新因素，例如乐曲中段半音音阶的呼应，就像海水凶兆的簌簌声一般。总的说来，这首乐曲的情绪色彩具有比较复杂的含义，它通过海景的描绘而引出诗剧主人公的孤独沮丧、内心焦急不安的主题来。乐曲最后在木管乐器上的和弦长音（渐强然后渐弱）消失之后，稍一停顿，即时转入最后一首乐曲——“索尔薇格之歌”。

（四）“索尔薇格之歌”——原为诗剧第四幕第十场配乐，在情节上其实并不是前一首乐曲“彼尔·金特归来”的直接继续。在挪威北部森林中一间茅屋，索尔薇格坐在门前，等候彼尔归来，她唱着：“冬去春来，周而复始，总有一天，你会回来。”编入组曲的这首乐曲，经作者改编为纯器乐曲，即去掉原来的歌唱声部，用作第三幕的一段配乐。

“索尔薇格之歌”是格里格最成功的创作之一，由引子、两个主题轮流呈现（各两次）和尾声组成，乐曲中所有素材都同挪威（还有瑞典）民间音乐保有密切联系。引子不长，但乐曲所特有的双重调性色彩在这里已经可以感觉到——a小调基本调性只是逐渐地在明朗化的；冥思式的音型反复，低声部持续五度音伴奏，都衬托出索尔薇格一往情深但不无忧虑的心境。第一小提琴奏出的第一主题，纯粹是民歌风的曲调，类此的曲调，作者在他的浪漫曲集中直接称为“瑞典歌曲”，而在他后来为男声合唱改编的民歌集中，又称为“挪威民歌”。



从这里不难看到格里格改编民歌的艺术才能：他保存了民歌原有的清新，突出了挪威旋律典型的转换调性的手法，还集中了挪威民间曲调进行的许多特点，如流畅的自然音，进入属音的切分进行，内声部的半音下行音列，以及双倚音装饰等，所有这些都被用来传达索

尔薇格的亲切和发自内心的忠贞感情。乐曲的第二主题是器乐化的，即使在使用人声时，这个主题也没有唱词，这段带有舞蹈性的花腔旋律，它的大调色彩，以及主题后半段二连音同三连音的交替，使音乐变得明朗而活跃，仿佛在索尔薇格心头升起了一种温存但有点做作的希望似的：



这两种感情经历了两次升腾之后，音乐重又回到引子中那深沉的冥想之中，并渐渐消逝在索尔薇格茅屋前静静的密林中。

《霍尔堡时代》组曲

（作品第40号）
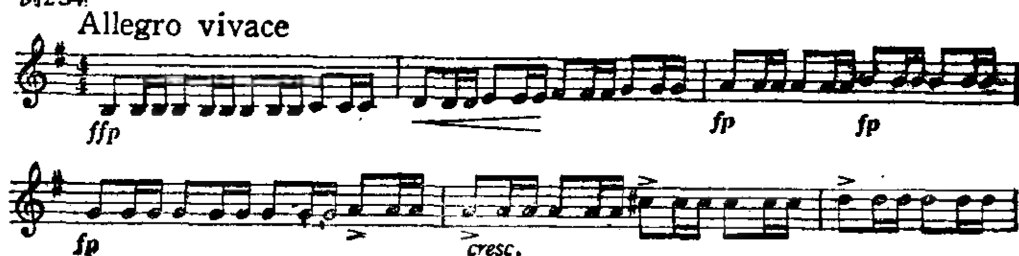
霍尔堡(L.Holberg,1684—1754)，原籍挪威，后定居丹麦。在他生活的那个时代，一般所谓有教养的丹麦人，写信用拉丁文，同妇女们讲话用法语，呼唤他们饲养的狗用德语，只有当咒骂仆役时才用丹麦语。霍尔堡在这样的环境中，坚持用丹麦文写作，在历史、科学、哲学、政治和文学戏剧领域，使丹麦文得以规范化，并达到文学语言的高度，为此他曾被誉为"丹麦文学之父"。1884年12月，所有斯堪的纳维亚国家都在纪念霍尔堡诞生二百周年，特别是挪威和丹麦的一些大城市尤为隆重，因为霍尔堡出生于卑尔根，在丹麦开展活动，他是属于这两个民族文化的。为此，丹麦著名作曲家加德曾谱写一套《霍尔堡风格》组曲，而格里格则为卑尔根市商业广场竖立的霍尔堡雕像揭幕典礼谱写并亲自指挥他的男声大合唱曲《纪念霍尔堡》，他还在为纪念霍尔堡的音乐会上首次演奏他的《霍尔堡时代》组曲（钢琴版）。

《霍尔堡时代》组曲的钢琴谱完成于 1884 年 8 月间，而乐队谱则到下一年 3 月才问世，但是作者强调这套组曲一开始就是作为乐队曲（实即弦乐合奏曲）而构思的。格里格只限于使用弦乐器，这不仅

是因为他一向特别喜欢这样的乐队组合，而且还在于弦乐队本身的确更便于体现那个时代的风格，因为对格里格说来，像巴赫和亨德尔的一些乐队组曲和所谓“序曲”等范例，都是弦乐器组起着特别重要的作用。但是，格里格的这套组曲并不只是一种成功的模仿品，它同时又是独具个性的作品。格里格早在莱比锡求学时期，就非常倾心和悉心研究亨德尔、巴赫和莫扎特的作品，他得心应手地运用从钻研中得来的经验，用以表现作者心目中的老一辈大师所处的时代所特有的理性和启蒙精神。但是格里格运用与霍尔堡同时代的音乐经验，却又不墨守陈规，例如，在十八世纪古老的组曲中，阿列曼德舞曲、库兰特舞曲和基格舞曲都是必不可少的，而格里格却全都舍弃不用。这套组曲中的五首乐曲——前奏曲和四首舞曲，主要按照逐渐深化乐曲间的对比这一原则加以排列：其中冥想和哀怨的“萨拉班德舞曲”和“咏叹调”，用以同活跃与优美的“加伏特舞曲”和“利戈顿舞曲”以及充满沸腾的毅力的“前奏曲”相对置；基调明朗、进行快速的乐曲是套曲的支柱，而抒情的段落只是其间的衬托而已。

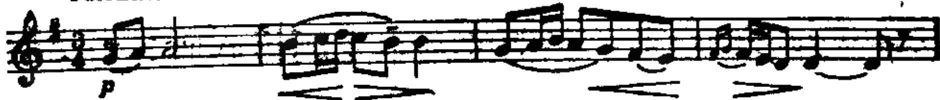
（一）“前奏曲”——这首乐曲的节日般欢跃的情绪，确定了整套组曲的特点。这里乐队急速向上进行的音型，低声部清晰的步调，小提琴从第九小节开始分出的反复乐句，特别是沸腾的节奏动力，使作品切近于巴赫的快速度序曲和托卡塔曲，传达出古典音乐艺术所反映的高度乐观主义精神。乐队基本上按协奏曲原则自由加以处理，即以独奏的一群乐器同音响饱满的乐队全奏相对照，既强调节奏的力度，又饰以纯净闪耀的色彩，这个原则同样用于这套组曲的其他各首乐曲之中。乐曲中有时也运用分奏的手法，例如第一小提琴曾分成三个声部，还有在快速段落中一组乐器到另一组乐器的转换，都同巴赫时代配器风格相一致。

例254:



（二）“萨拉班德舞曲”——这是整套组曲中最具“挪威”特性的一首乐曲，格里格的和声又使这一庄重、文静、抒情而诚挚的古老舞曲添加一种特殊的魅力。

例255 Andante



在乐曲中段（b小调），如歌的乐句在第一小提琴和中提琴声部的传递，更显出格里格的风格。这乐句经大提琴（分成三个声部）稍加发展后，先头主题的再现更丰满、明亮而富有表情。

（三）“加伏特舞曲”——这首愉快活跃的乐曲的配器十分典雅、精致，独奏乐器组同乐队全奏的轮番交替很有特点。全曲由两支舞曲组成，前者是源出于法国民间的加伏特舞曲，其中夸张地应用力度的强弱对比，强调出巴罗克音乐的特点；后者是风笛舞曲，酷似格里格的挪威农民舞曲。

例256.

1. Allegretto



2. Poco più mosso



（四）“咏叹调”——整套组曲中只有这首乐曲的情调愁郁朦胧，从乐曲的构思着眼，它那自由流动的富于装饰的旋律，均匀的和弦伴奏背景，“宗教式”（religioso）的标题内容，分明同巴赫和亨德尔的抒情诗——如小提琴《咏叹调》，以及巴赫的受难乐和大合唱的抒情篇页——如《马太福音书耶稣受难乐》中的著名咏叹调都有其相似之处，但它无疑又具有挪威特点。

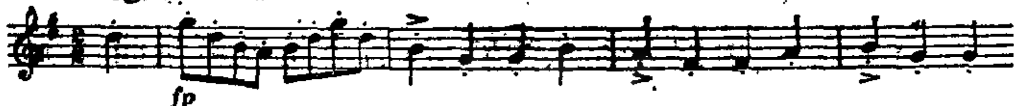
例257 Andante religioso



当这一主题在近结尾处改由大提琴复奏时，第一小提琴则以一些类似叹息的音型为它陪衬，乐曲原有的那种愁郁的基调，可说是最富有表情地得到了淋漓尽致的体现。

（五）“利戈顿舞曲”——这套组曲的最后一首乐曲，格里格打破了固有的传统，即没有采用基格舞曲而改用源出于法国普罗旺斯的欢愉而轻快的利戈顿舞曲。乐曲的基本主题勇武而又富于魅力，由独奏小提琴用轻快的跳弓（Spiccato）奏出，独奏中提琴则以同样的音型与之相伴和追逐。这两件独奏乐器的对置，逐渐导出乐队的密集音响，并达到像“前奏曲”那样饱满和庄严的全奏，表达出整套组曲的活跃和不停顿运动的一面，像一座拱桥把前后两首不同性质的乐曲联结在一起。

例258



乐曲中段从大调移入小调，表达组曲所特有的悲戚、诚挚的抒情诗的一面。

例259



总的说来，这套组曲虽套用古老的形式，但音乐的写法却具有格里格本人的浪漫主义风格，像这样新与旧的有趣融合，可以看作后来的新古典主义运动的先驱之一。格里格对这套作品的乐队音响相当满意。他在1885年的一封信上曾说过：“我非常紧张和凝神贯注地在听这首老古董；我是多么开心呀，因为它是那么地成功！”

《西古德·乔沙法》组曲

（作品第56号）

《西古德·乔沙法》又名《十字军战士西古德》，是比昂逊的最后

一部历史剧，取材于古冰岛散文叙事文学——“萨迦”(saga，意即“话语”)中关于十二世纪挪威一段史实，1872年春首演于克里斯蒂安尼亚。格里格为这出戏剧写的配乐共有五段，其中两段是声乐曲，另三段经作者编成这套管弦乐组曲。

十二世纪初，挪威由西古德和爱伊斯坦两兄弟共同掌管。角战之王西古德从十字军侵伐回来，便同兄弟辩论掌管国家这一事业的首要任务问题。他对温顺和热爱和平的爱伊斯坦的活动很不以为然；他渴望新的行军和征战，他们各自的卫队和战士也都参与两个国王的争论；内战随时可能点燃。这场政治上的论战又因两个对手个人的戏剧性冲突而愈加复杂化了。爱伊斯坦王所钟爱的美女波格希尔德自愿许嫁西古德王。其实她暗地里爱着爱伊斯坦，但对他的拘谨、持重又不能消受，便决意嫁给许诺授予她王室高位的西古德。在两兄弟争辩的酒宴上，她公然袒护尚武的十字军战士那一边。但很快地她发现爱伊斯坦已占优势，她后悔自己的行动，便背弃了西古德。易于激动和任性的西古德为他的兄弟的爱好和平的言词所影响，也意识到自己的谬误。他决定不再参与新的侵伐，而留在国内同兄弟一起致力于祖国的权益。爱伊斯坦王最后一番话讲到和平劳动的欢乐和祖国未来的强盛，结束了这出戏剧。比昂逊在挪威社会运动高涨时期，即当挪威准备脱离同瑞典的联合走上独立的道路时写作这部戏剧，在唤醒民族意识方面无疑有其现实意义，但他的作品的致命弱点，在于他想调和两兄弟即战争与和平的冲突，纯属幼稚的幻想。这出戏剧并不是比昂逊的优秀剧作，演出也不成功，而格里格的配乐因丰富了原作不够重视的艺术上的作用，从而同他的《彼尔·金特》一起名传国内外，成为世界音乐会舞台常演曲目。

(一)“前奏曲”(“在王宫殿堂”)——同《彼尔·金特》不一样，格里格的这套组曲没有那样具体的细节描写，它只具有非常概括和独立的意义。“前奏曲”是描写王宫酒宴两兄弟争执的第二幕开幕前的幕间音乐，作者原来为它取名为“力量的考验”，意欲反映第二幕的这一基本内容。格里格把它早先写出的一首小提琴曲——《加伏特舞曲》用以作为这段乐曲的基本主题，但重新加以配器，使它具有更加雄伟

的特点：

例260



类此拘谨和有点讲究虚礼的古代舞曲，同原作中那般戏剧性的紧张冲突是相去甚远的，要用以反映权势之争这一中心思想（力量的考验），也是无能为力的；这里音乐所揭示的实际上只是接近于十七、十八世纪宫廷生活的画面和形象，并非骑士时代所特有的那种严峻的习尚。作者可能也意识到这一点，所以后来才把原来的标题改为"王宫的殿堂"。乐曲中段转入同名小调，长笛和双簧管模仿牧笛的呼应（格里格特别喜爱的回声效果），情调纯朴而悲戚，特别吸引人。挪威民间音乐色彩同古舞曲风格很好地结合在一起。

例261



（二）"间奏曲"（"波格希尔德之梦"）——戏剧第一幕第一场和第二场之间的配乐，即波格希尔德第一次出场进行大段独白的前奏，在整套组曲中同情节发展的联系最为密切。
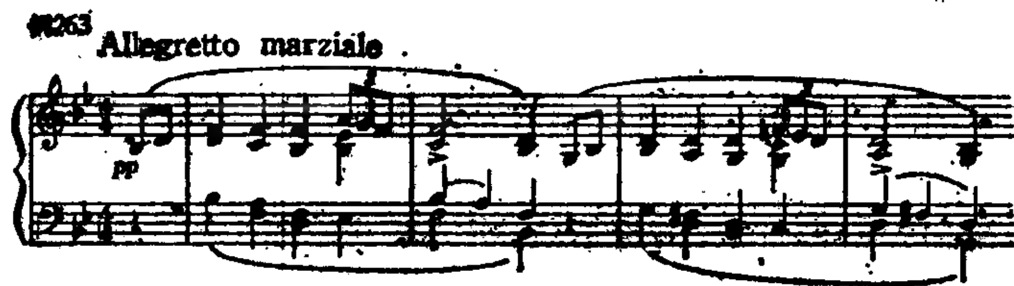
根据剧作者的要求，"音乐描绘波格希尔德的不安之梦：在短暂的平静之后，便是可怖的恐惧的表现，她喊着醒来，就起了床。音乐描绘在她意识中翻滚的那些杂乱无章的模糊印象，当她喁喁私语：'我还要受烙铁的刑罚'时，乐队静息下来。而当她慢步走向台前，倚在椅背上立定并说'我好苦呀！我的心碎了'时，乐队才轻轻地奏起。"格里格在这首间奏曲中描绘了内心备受折磨、熬煎的形象。他用定音鼓若隐若现的轻声敲击和飘忽不定的和声塑造出幻想性的背景，并使第一小提琴同中提琴和大提琴组成反向进行，组成像暗淡的幻影一般的梦的主题。

例262



不多久，神秘昏暗的行板突然被可怖的“颤栗和弦”打断，波格希尔德惊醒过来并想起自己的恶梦。过后，音乐又回到先前的行板，但没有带来安宁的情绪；渐趋消失的悲戚和呻吟的音调把听者引向波格希尔德失落的独白。

（三）“效忠进行曲”——在戏剧中原为伴随两位国王和解后行进的配乐，编入组曲时作者又增写了中段的音乐。这首进行曲非常富于色彩性且庄严堂皇，其中因借用西欧大歌剧（从梅叶贝尔到瓦格纳）中类似的进行曲所特有的形式和威武气派，尤其容易使人想到瓦格纳的《唐豪塞》中的进行曲，但其旋律、节奏与和声方面又都具有格里格自己的特点。乐曲从三个小号合奏的短小乐句和全乐队强力的和弦引入。接着，进行曲的基本主题先在四个独奏大提琴声部呈现：三度进行的旋律结构，平行调性（B大调和g小调）的对照，节奏的细微变化（三连音以及终止式中的切分）等，都是挪威民间音乐色彩之所在：



这主题最初如此简洁而平静的陈述，使它具有民间颂歌的特点，但随后当它在乐队中一次次反复呈现时，各乐器组之间音色对比的强烈呼应，不断增强力度直至强有力的全奏，效果崇高、庄严而辉煌。乐曲中段从竖琴的和弦开始，第一小提琴咏唱着一支富于冥想性的旋律：



这支充满崇高的诗意的抒情旋律有着广泛的发展，它的反复呈现不但使这首雄伟的进行曲添加一种诚挚、温暖和特别感人的色彩，

即更好地衬托出基本形象的英雄性，而且也可以说，这本身又是主导形象的另一个侧面的反映。如果说这首进行曲的基本主题意在讴歌祖国的强大和力量的话，那么这抒情的中段则是对祖国北方大自然的美和奇妙的魅力的赞美。中段过后，先前小号和乐队强有力的和弦又迎回乐曲开头的进行曲主题，音乐在乐队庄严有力的全奏中结束。

抒情组曲

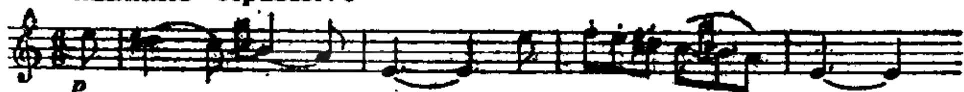
（作品第54号）

格里格的才华，在他的钢琴小品中发挥得最淋漓尽致，他的十册《抒情曲集》（共六十六曲，1867—1901年），是他对北国风景画面的抒情感受的忠实记录，多半在夏日当他在特罗尔德豪根处身于祖国大自然的怀抱中写成，其中以第三册（1886，作品第43号）和第五册（1891，作品第54号）最为著名。在格里格的十册《抒情曲集》中，只有第五册中的四首乐曲经作者改编为管弦乐曲，这固然因为这四首乐曲确是其中的佼佼者，此外，也还别有因由。原来当这第五册《抒情曲集》（共包括六首乐曲）写出后不久，指挥家塞德尔（A.Seidl，1850—1898）曾将其中三首配成管弦乐曲并在美国纽约演出，格里格得悉后设法取得总谱，但他对塞德尔的编配并不满意，所以决定另行配器，同时又增入一首乐曲，组成这套《抒情组曲》。

《抒情组曲》所包含的抒情诗、风景画、民间生活的幻想场面，全都归属于作者的祖国挪威这唯一的形象之内，因此，这套组曲有时也被称为"挪威"组曲。

（一）"牧童"——只用弦乐队和竖琴演奏。乐曲一开始，即兴式的牧笛曲调宽广而自由的进行，把听者引上挪威的群山，这曲调带有挪威民间小调调式特点（升高第四级音），从而使增二度进行显得特别突出。
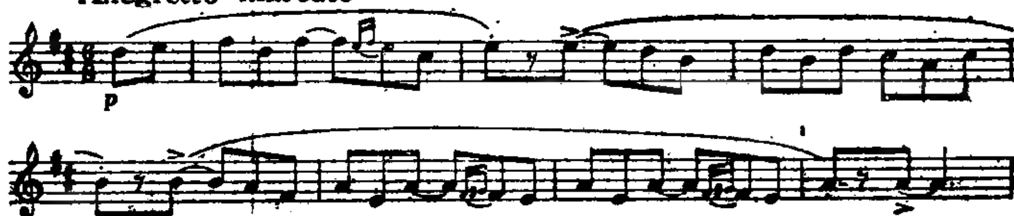
例265



同这支牧笛曲调交替出现的，是盛饰的半音阶进行，其中可以感到格里格所固有的那种慢慢地消逝的悲戚音调，情绪相当慵倦、愁郁，但同时又可感到瓦格纳的所谓“特里斯坦”色彩。此外，不时出现的一个个和弦的转换，也很像印象派音乐纯粹的色块变化，上面提到的那种混沌阴暗的半音音阶同明朗的牧笛曲调的对置，也有强调色彩对置的意味。总的说来，这段音乐可说是北国大自然的愁郁画页，幻想性的田园悲歌。

（二）“挪威乡村进行曲”——实际上是一种叫做“甘加”(gangar)的行列舞曲，描绘充满粗壮魅力的挪威乡村节日画面。乐曲洋洋自得的基本主题先由单簧管奏出，小提琴立即加以复奏：

例266



这个主题纯粹是自然音的进行，作者显然有意同前一首乐曲精致的半音音阶相对照。此外，轻快的切分节奏，伴以色彩鲜明的严峻和声，也是这段音乐的特点所在。像格里格的其他民间舞曲一样，这里行列逐渐临近的景象，是通过变奏和不断增强音量等手法来体现的。

（三）“夜曲”——在悲戚情绪方面同第一首乐曲相对应。乐曲的基本主题在夜的缓慢而单调的音响背景上先由第一小提琴奏出：

例267

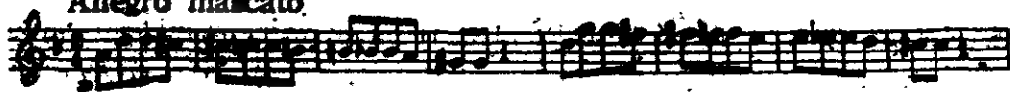


这支如歌的旋律平稳地飞翔，而缓慢下行的和声和气息自由的节奏，都为它增添了不少迷人的魅力。当小提琴刚叙述完了，长笛即传出模仿夜莺的两次啼叫，这时，习习微风似是林中神秘的簌簌声那般轻柔而断续地吹过，它虽曾一度紧刮，但随即静息下来。然后又是夜的背景、模糊不定的音响和小提琴的歌唱（如今改用整个弦乐器组），当夜莺最后一次啼啭时，一切全都陷入夜晚的寂静之中。

在这首乐曲中，音乐的主题和音乐的形象都极鲜明生动，它那静观的美常使人想起作者的一些奏鸣套曲的慢板乐章，例如《钢琴奏鸣曲》的行板乐章（也是C大调）以及《钢琴协奏曲》的柔板乐章。这首如同印象主义艺术那般精致的夜的画页，给人的总的感觉是静态占主导地位，它意在表明，夜是明朗而平静的。

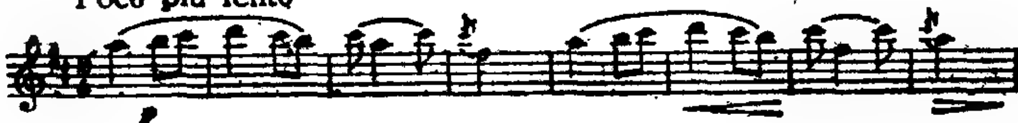
（四）"矮神进行曲"——这首神秘的进行曲继承了《彼尔·金特》第一组曲中"在妖王宫中"幻想场面的传统，但是这里的精细而狡黠的幽默色调，却是易卜生的山妖大王阴暗的地下王国所不曾具有的。这里的小怪物——矮神，是北欧人民在漫漫白夜的想象中的产物，它并不是"地狱中的精灵"。乐曲以侏儒式的主题为基础，它的进行的幅度很窄，带有很多半音进行，由小提琴拨弦引出，尔后逐渐发展成乐队的全奏，再渐次减退力度，形成行列自远而近然后离去的印象。

例268



乐曲的对比性中段转入大调，小提琴独奏和单簧管独奏交替呈示的主题是一支纯朴的民间曲调，色彩温柔而透明，但像溪水喃喃私语般的一些短小乐句的穿插，却使这月光下的魔幻王国增加不少神秘之感——这一切似乎表明神话人物活动的天地，完全是现实般明朗、美丽而迷人的。

例269
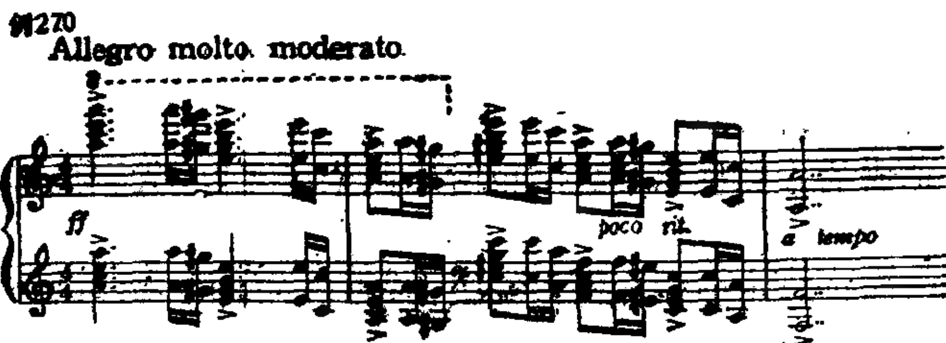


a小调钢琴协奏曲

（作品第16号）
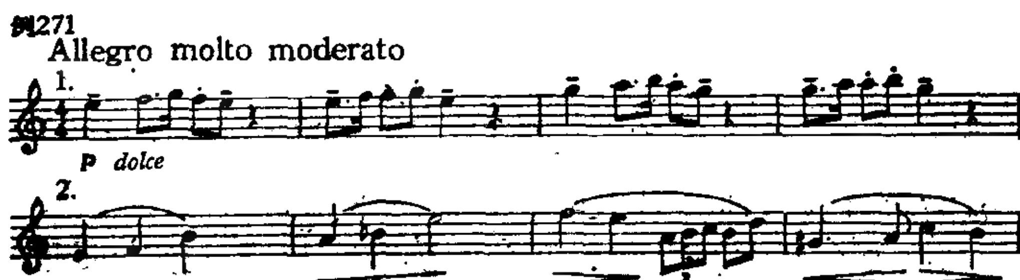
格里格在1868年夏在丹麦近哥本哈根的景色宜人的乡镇写出的这首协奏曲，是继肖邦和舒曼的抒情协奏曲之后的另一个完美的范例。由于这首协奏曲所具有的浪漫主义式精致的抒情气质和部分曲式结构，以及个别主题音调同舒曼的协奏曲相当近似，而且都是a小调，因此评论家时常喜欢加以两相比较，几乎形成一种传统。然而这两首协奏曲也有不同之处：舒曼的协奏曲主要是深刻的心理刻划，在很大限度上是内省式的，诉诸于人的心灵深处；而青年格里格（写作这首作品时他只25岁）则更直接地反映外界印象，民间风俗性因素，对大自然的感情，在他的协奏曲中有着无比宽广和更为完美的体现，画面性和精细的描绘，是他的这首作品最可宝贵的美质所在。

这首协奏曲按古典的三乐章套曲形式写成，以推心置腹式的心绪加以贯串。第一乐章抒发的是激昂的感情，在整首作品中是内容最丰富的一章。乐章从钢琴的一个辉煌的急剧下行乐句引入，其中由小调主音经过导音到属音（a—#g—e）的进行——引子主题的核心，在挪威民间音乐中是最典型的一种音调，它那充满决然毅力的形象和诗意的感情力量，一下子便把人们对传统的技巧性表演的注意力吸引过来，它从乐曲一开始便特别鲜明而清新地反映出民间音乐、特别是挪威民间哈林格舞曲（halling）的风格。
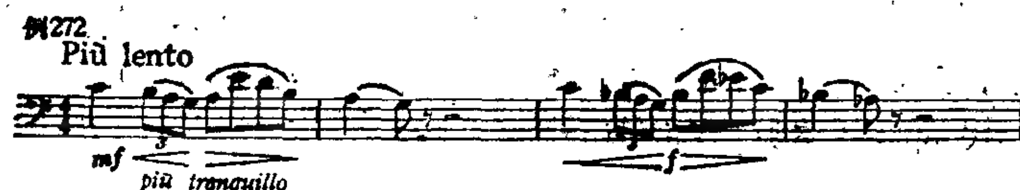


接踵而至的乐章基本主题虽然朴实，却很美妙，由两种不同形象

的素材组成，前者是节奏凝练有力但有所抑制的民间舞曲，色彩有点严峻，但带有民间三度跳跃的调性（从a小调到C大调），后者旋律进行幅度增大、气息宽广，尤其三全音上行音调，更造成强烈的抒情色彩：



这个主题在整个协奏曲中占有主导的地位。起先，它在乐队中反复传递，然后转由独奏钢琴复述，每一次呈示都具有新的色彩。接着，作为呈示部中心形象的衬托，一个诙谐性的连接段同第一主题构成了鲜明的对比。这一段辉煌的演奏在发展部中带有即兴的意味，音乐的形象变化多端：其中有哈林格舞曲的典型节奏（民间舞蹈附点化节奏）和三连音音型，大胆的七度模进，三度半音下行，以及在六连音音型伴奏下并用双簧管作回声的宽广的抒情乐句等，使音乐显得五光十色。接踵而至的是诚挚沉思的第二主题。它首先出现在大提琴声部，然后才转为钢琴的诗意独白。这里的情绪是抒情的、静观的。



这个主题的发展同第一主题有其相似之处，它的音调也通过上行模进发展，同样得到三连音伴奏的支持，整个主题的蓬勃壮大也是逐渐地形成的，到呈示部近结束时乐队全奏才以C大调属和弦掀起了高潮。

音乐的进一步发展体现在基本主题抒情而悲壮形象的对比的加强中。这个主题的两个因素现在已完全刷新：有所抑制和相当简练的前一个因素突然显露出隐藏其间的悲歌本质，它改由长笛透明而

温柔地奏出，然后转递给法国号；而抒情的歌唱性因素相反地则充满了意志力和急剧的趋向。乐章发展的高潮在于钢琴的华彩乐段，效果有如兴奋热情的酒神祭，有人甚至把它称为挪威的宏伟颂歌。乐章以引子的急速有力的下行乐句作为结束。
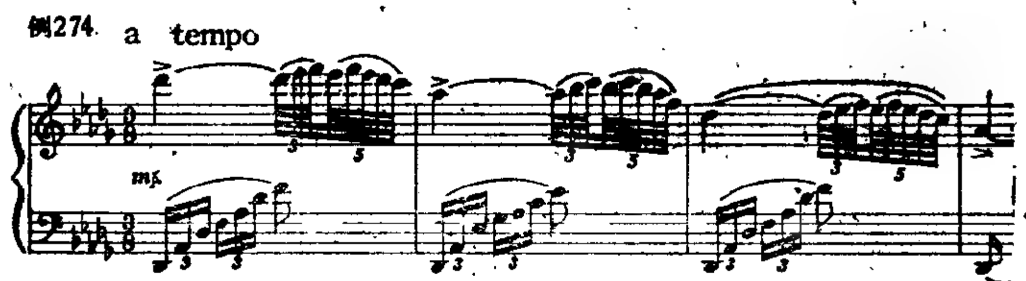
第二乐章篇幅很短，实际上起着一种间奏曲的作用。主要发展前一乐章第一主题先已显示的那种情绪的表现力，不过在这里，它已成为一种非常精美的音乐，充满了迷人的魅力。乐章用三段体形式写成。前一段的基本主题由带弱音器的弦乐器组在它的最温暖的音区中奏出，间或可以听到法国号的回响，就像是山林中的回声一样。这个主题庄严而流畅的进行以及它的平和而宏伟的音调不由得使人想起某些古典大师的范例，但是它那描绘的色彩性手法又使人产生了对大自然的浪漫主义感觉。纯净、清新的和声；猎号和牧笛曲调的诗意音响，以及构成对比的调性转换（明朗的♭D大调和悲伤的♭e小调）——塑造了一幅挪威孤寂山区的高度诗意和忧郁的风景画面。

例273



乐章中段是安宁闲逸的田园诗曲调，由钢琴反复用不同调性奏出，构成略有发展的段落。
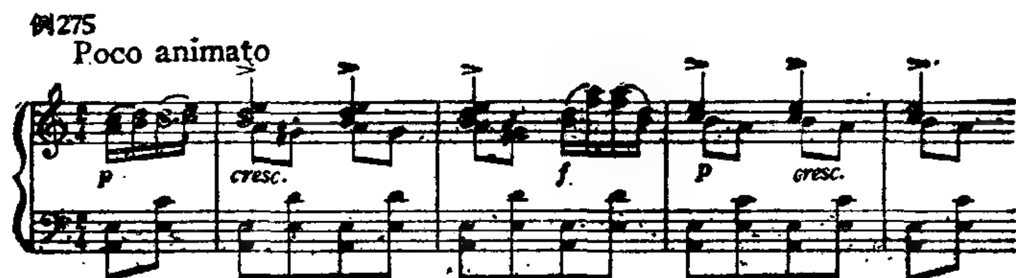
例274
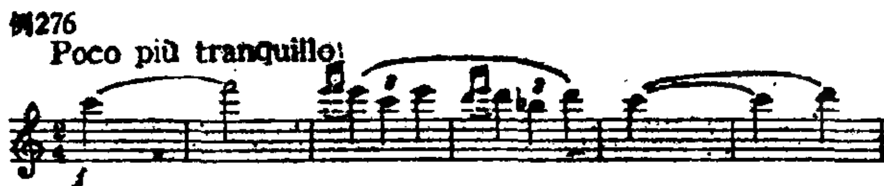


有力的再现段，充满着狂喜的热潮，由独奏钢琴和乐队共同体现。在神采焕发的抒情感情的逐渐高涨中表现出内心力量的那种巨大高潮，把音乐引向终曲欢乐的表演。

乐章最后的民间节日舞蹈并没有破坏整个作品的抒情构思。在这里，民间舞蹈的壮健的毅力一气迸发出来。现在呈现在听者面前

的又是哈林格舞曲，但是它有别于第一乐章，前者具有勇武的特性，而这里则是不可遏制的进行。在这行进的节奏中，还可以感觉到镶嵌在美妙画框中的现实场面。



乐章中段出现了对比，舞蹈的形象为F大 调上民间气质的第二主题所替代。这是抒情的静观，长笛的田园诗式的曲调仿佛使人想起柔板乐章的冥想的抒情诗，它的音响像水晶般纯净，但它的色彩在钢琴的独白中逐渐变得温暖、狂喜而热情，宛如作者本人的大篇抒情叙述一样。这个清澄的乐段使得舞蹈在后来重现时显得更有威力。



音乐行近结束前，转入A大调。第二主题以崭新 的形貌（改用混合里第亚的调式）和耀眼的光辉充分肯定对生活的欢乐赞颂。

《e小调钢琴协奏曲》是格里格唯一的一部大型交响音乐作品。除此之外，他的管弦乐作品规模都比较小，接近于室内乐小品。

西贝柳斯

(Jean Sibelius 1865—1957)



芬兰作曲家扬·西贝柳斯在1865年12月8日生于芬兰内地塔伐斯特胡斯(Tavastehus),父亲是一名外科医生。五岁起,西贝柳斯就表现出非凡的音乐才能,开始学习钢琴,十五岁时,他最大的愿望是当一名伟大的小提琴演奏家。他从小同弟弟一起参加的一些家庭室内乐演奏使他得以娴熟地掌握弦乐器的有关知识,并接触了不少室内乐作品。1885年西贝柳斯入赫尔辛基大学学习法律,还在音乐专科学校学习音乐。1889年秋,西贝柳斯获得奖学金和政府的资助,赴柏林深造,以后又去维也纳学习作曲与配器,在古典大师们的音乐基础上,西贝柳斯逐渐形成了一种与十九世纪音乐迥然不同的个人独特风格。回国后,他开始陆续发表作品。

西贝柳斯的音乐作品涉及众多的体裁和形式,其中七部交响曲(1899—1924年)占有最重要的地位。他的交响曲在情绪与形象的格调和音乐的表现手法上都各不相同,就像是一部部音乐戏剧:有的表现抒情题材,有的像英雄史诗,有的戏剧性浓重,有的深刻刻划心理,有的又如田园诗。他还作有两部歌剧、一部独幕舞剧、近百首浪漫曲和歌曲以及一些钢琴和室内乐作品;对于戏剧音乐他也很重视,

常把自己的戏剧音乐改编为音乐会演奏曲，著名的《忧郁》圆舞曲就是他从戏剧音乐中摘引出来的；他最优秀的作品中还包括《d小调小提琴协奏曲》。

西贝柳斯是芬兰民族乐派的首领，有"芬兰民族之魂"的称号。在芬兰历史上，从十二世纪起大部分地区就处于瑞典的统治之下；到十八世纪俄国又占领了芬兰的东部地区，芬兰成了两个大国之间争夺霸权的牺牲品。十九世纪后期，民族意识开始在芬兰觉醒，以罗伯特·卡赞纳斯（R.Kajanus，1856—1933）为首的芬兰音乐界开始对反映民族意识和民族语言的音乐发生了兴趣。1892年，西贝柳斯创作了音诗《古勒沃》，这是芬兰音乐史上第一部以芬兰民族史诗《卡勒瓦拉》的内容写出的重要作品，在当时那样一个特定的历史条件下，这部作品的上演获得了成功，被誉为"一个革命性的前奏"，从而也奠定了西贝柳斯作为芬兰最有才华的作曲家的基础。随后，他又写出了《勒明盖宁》组曲，作品公演后，芬兰皇家议会便决定给他两千马克的年俸，使他得以减轻教学工作的负担，以便集中全力从事音乐创作。1899年，西贝柳斯写出的音诗《芬兰颂》，是他用自己的艺术参与反抗俄罗斯专制政体奴役、争取祖国自由的斗争的杰出典范。

在西贝柳斯早期作品中，虽有受勃拉姆斯和柴科夫斯基影响的一些痕迹，但他的大部分作品都有他自己的风格——他不直接引用民间曲调，而是有机地利用芬兰的音乐和民间诗歌的音调、调式和声与节奏，以及芬兰古代民间说唱艺人的演奏传统手法，加以再创造。他的作品拥有鲜明的主题，其中宽广的咏唱常常带有颂歌的气质，此外，熟练的主题发展和变奏的结合，乐队复调写作之流畅和乐队色彩的独特运用，都是他的作品的风格特点之所在。

1904年，西贝柳斯迁居赫尔辛基近郊的爱诺拉（Ainola）别墅，他在那里居住了五十多年。他的许多重要作品都是在这儿完成的。自1929年以后，西贝柳斯就不再发表作品了，这或许是因为作曲家对自己的要求非常严格，另一方面，也有可能是由于西欧在二十年代对他的作品曾一度有所冷落之故。西贝柳斯在晚年获得了极高的荣誉：在芬兰，有许多街道和公园以他的名字命名；赫尔辛基音乐学院也改

名为西贝柳斯学院；1950年，在作曲家八十五岁诞辰，赫尔辛基举办了首届“西贝柳斯音乐周”，后来这个音乐周成为国际性的音乐节日，每年6月在赫尔辛基举行。

1957年9月20日，西贝柳斯在赫尔辛基逝世。

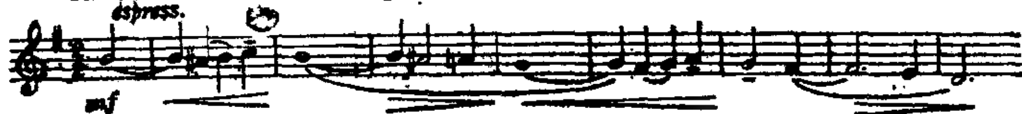
第一交响曲

（e小调　作品第39号）

西贝柳斯的交响曲同它的标题交响诗之间存在着实质性的区别。西贝柳斯创作《古勒沃》和九十年代的一系列管弦乐作品时，不管他对所描写的对象充满何等的激情，不管他是多么深深地沉浸于灵感的梦幻画面之中，他所写的毕竟都是他身外的事物。而在他的交响曲中，尤其是《第一交响曲》，他却赤裸裸地把自我呈献给听者，用这部交响曲作为他的一个自我表白——包括他的梦幻，他的忧郁，他的渴望，他面对现实的倔强态度以及他表现自我的坚强意志……。
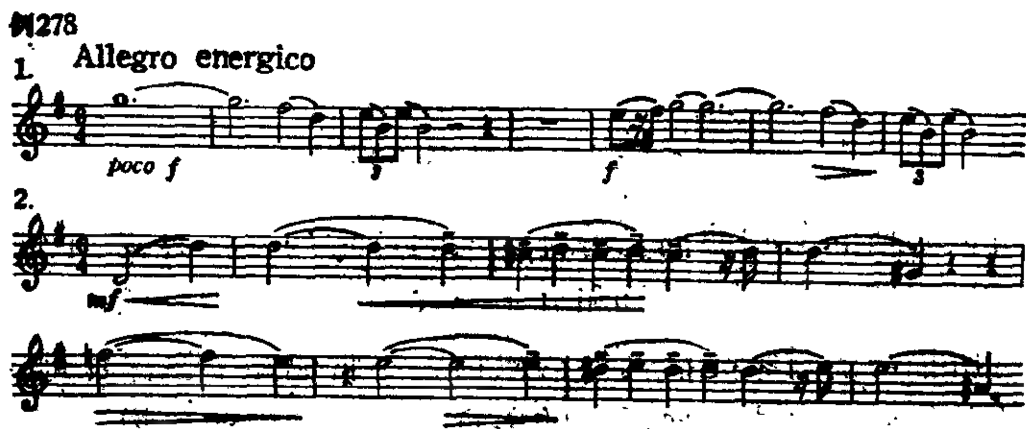
在《第一交响曲》中，始终充满着时而是明朗的、浪漫主义的、狂喜的、时而又是悲伤而宏伟的激情，其中的戏剧性冲突颇为复杂。乐曲的典型特征，可以概括为尖锐的情绪对比和浓郁的民族色彩，后者主要表现在对祖国大自然画面的描绘、即作者称之为“心境的描绘”之中。第一乐章用传统的奏鸣曲形式写成，它那缓慢而忧郁的引子，就是这种“心境的描绘”的一个范例：定音鼓低沉的隆隆声以及独奏单簧管深沉而从容不迫地奏出的小调旋律，生动地展现了北国大自然幽静的幻想，它那朴实的音响色彩和静观的情调，则使人想起民间牧笛的即兴演奏，因而有人把这段音乐称为“北国的悲歌”。

例277



乐章的第一主题有两个旋律，展示出一种逐渐高涨的精神的热潮。第一个旋律中那勇武的四度跳跃和激昂不安的乐句相互交替所

构成的形貌变化，几乎是难以觉察得出的。第二支旋律是歌唱性的，由弦乐器奏出，但在越来越宽广的发展中，它甚至具有悲壮的特点。随后，四度进行的第一个旋律重现了，它那带有英雄性号角合奏形貌的新音响，也可以看作第二支旋律的自然的继续。
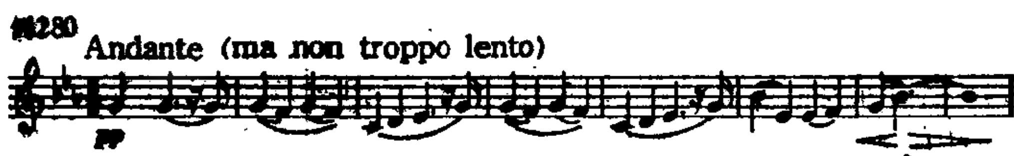


连接段出现的一个具有芬兰民间创作特征的诙谐性新主题，将这一乐章的民族色彩渲染得更加强烈。长笛的旋律烘托出一种牧笛演奏的戏谑气氛，由竖琴与弦乐器编织的伴奏则是最普通的和声连接的不断反复，犹如芬兰民间乐器坎揑列琴大量使用和弦的效果。现在，这欢乐的气氛是在逐渐增强，可是"北国的悲歌"的阴郁的暗影忽然又出现了。乐章的第二主题——第二个"心境的描绘"，不但在悲歌的情调方面接近于第一主题，而且在调性与音响色彩方面（小调的旋律，木管乐器的音色），也同引子相近：



乐章的发展部描绘内心冲突的暴风雨场面，又似是代表黑暗势力的概括性形象的狂暴自然力的写照，对比至为鲜明。突然，从乐队的复调中漂浮出独奏小提琴的一支孤独的旋律，这是从第二主题衍生出来的，那有点忧郁的诗意使人不得不暂时忘怀那激情的暴风雨。但是当激情重又沸腾时，透过那显示恶兆的旋风般乐句仍能听到的
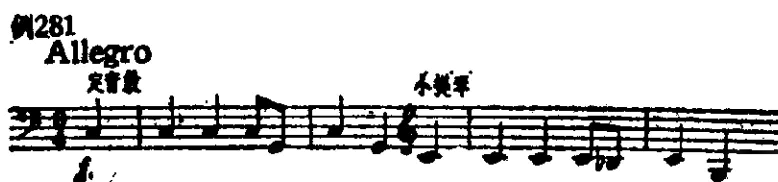
轻快曲调，又是同狂喜的激情有联系的。丰富的旋律、音乐织体的不停发展、性之所至的突然变化，使这一乐章近乎浪漫主义的交响乐传统。但它又同古典主义有机地糅合在一起，例如其中的戏剧性高潮的尖锐化，使人不禁想起贝多芬式的冲突。甚至在乐章的尾声中，也是以再次加强音乐情绪的紧张度作为结束的。

在第二乐章中，冲突朝着新的方面继续发展。这里，作者把含有民族民间因素的叙事性风俗画面，作为突出的前景来加以描绘。在从行板开始的叙述性主题中，严峻的感情和深沉的思索的融合，具有北方民间风俗的一些特征，例如其中安详的进行，如歌如泣的音调，抒情的热情，以及史诗般严峻的诉述所构成的细腻色调，都是芬兰广泛流传的古老悲剧性叙事诗所特有的。这个主题有如回旋曲基本主题一般，在乐章中反复三次，先由带弱音器的小提琴奏出，音调柔和、感伤，且又哀婉、动人，非常富于表现力：

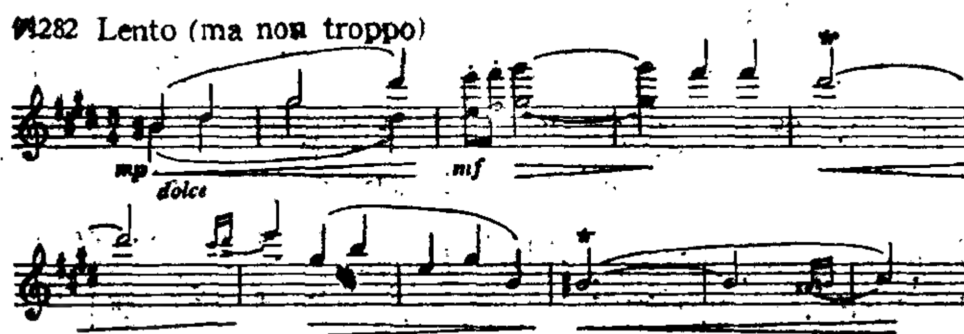


在主题的反复间加入的许多插段，都用以强调这一乐章的中心内容、即英雄戏剧性气氛，展示出一幅幅英雄人物充满爱国主义激情的斗争画面。但是，意欲确立英雄性形象的斗争并没有获得胜利，具有意志力的进行曲式的旋律突然结束了悲剧性的呻吟，并不意味着矛盾得到解决。

乐曲的第三乐章是充满热情的诙谐曲，仿佛使人暂时脱离了前两个乐章中的复杂的戏剧性冲突。乐章的基本主题先由定音鼓击出，随后传递给小提琴声部，它那生动而具有活力的音型，似乎近于粗暴，但很有威力，又传达出北方农民所特有的不高明的幽默感，而这种幽默感正是他们的欢乐的主要刺激之一。



第二主题虽然相对地明朗一些，但明显地受前者的节奏所牵制，只是到乐章中段，才出现对比，音乐的进行比较柔和而有所抑制，两支长笛奏出的动人的基本旋律使听者摆脱了乐章开始时那种不容分说的粗野态势。



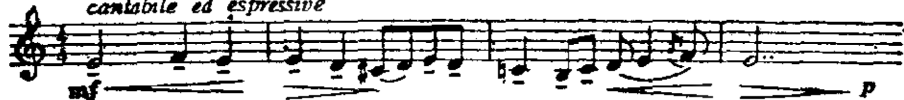
重又回复到开始的节奏时，音乐逐渐加快速度，增强力度，并在鼓声和全乐队雷鸣般的巨响中结束。

第四乐章虽然标有“幻想曲风”的字样，但明显具有回旋曲的形式特征，它在心理上与音乐上同第一乐章相呼应——无论是引子的旋律，或是乐章结束时突然出现的拨奏和弦，都与第一乐章有类似之处。乐章从缓慢的引子开始，弦乐器热情地齐声奏出的旋律，在法国号和长号的陪衬和强调下，为在这里明显重现的“北国的悲歌”所笼罩的阴郁暗影，添加了更为动人的悲剧色彩，而当木管乐器复述这一引子主题时，又使音乐变得更为沉重，预示着即将来临的悲剧性冲突。接着，低音弦乐器稍加暗示，木管乐器便在定音鼓的催促下，奏出了乐章的第一主题：



这个主题推动了一次巨大的、势不可当的感情大爆发，乐队中冲出的那些汹涌澎湃的轰然巨响，组成了乐章的第一个高潮。乐章的第二主题是对比性的，它一开始就在小提琴声部出现，宽广而且抒情：

例284



接着，为了强调乐章两个主题之间的对比，以第一主题为基础的一个赋格段在这里热烈地展开了，它历时虽然不长，但整个乐队还是竭尽了全力才到达这第二个高潮的顶峰。这个高潮却在单簧管复述第二主题的优美旋律中，瞬间荡然无存了。它的一段发展，成为逐渐掀起的第三次高潮的基因，在热情横溢的尾声中，音响的巨流席卷了整个乐队，它以汹涌澎湃的狂风骤雨结束了这部交响曲。

第二交响曲

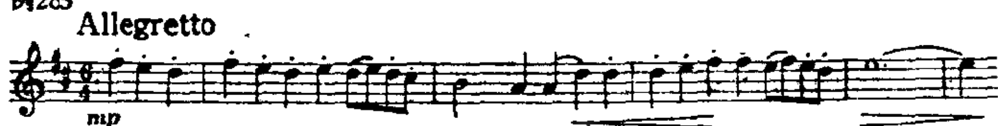
（D大调　作品第43号）

1901年春，西贝柳斯到意大利旅行时便已开始创作他的这部《第二交响曲》，六月间他又到德国海德堡参加全德音乐协会节目演出，只是在回国后他才集中全力投入这部作品的写作，并于年底完成。《第二交响曲》虽然还算不上作者的大型套曲中最出色的一部，但广大音乐会听众对它却有着极大的偏爱。可以说，这部作品是西贝柳斯创作的一个总结。

《第二交响曲》与《第一交响曲》在结构特征、心灵的自白，以及紧张的戏剧性冲突等方面都有其类似之处，但同前一交响曲的小调旋律相比较，这里则显得更加积极而开朗，作者就是以这种明朗的笔调，突出渲染了作品所描述的关于祖国这一中心主题——她那美丽的大自然、她遭受压迫和奴役的历史、她的人民抵御侵略的斗争、以及人民对她的美好未来的憧憬。在戏剧性冲突的编排上，西贝柳斯并没有承袭传统的处理手法，其中的情节发展经历了两个转折，即从光明到黑暗，然后再返回光明。作品展示冲突最紧张的阶段也不是在第一乐章，而是在行板的第二乐章之中，这样，第一乐章似乎只是戏剧性冲突的已经进入剧情发展的一种序幕。

第一乐章用奏鸣曲形式写成，它的第一主题有两支旋律。乐章开始时先有一段节奏宁静的简短引子，第一主题的第一支旋律就是在这种节奏背景上呈现的——双簧管和单簧管奏出舞蹈性曲调和欢娱纯朴的动机，以及法国号像林中回声一般的变奏模仿，即刻将听者引入北方大自然和生活在这里的人民的族长制环境之中。

例285
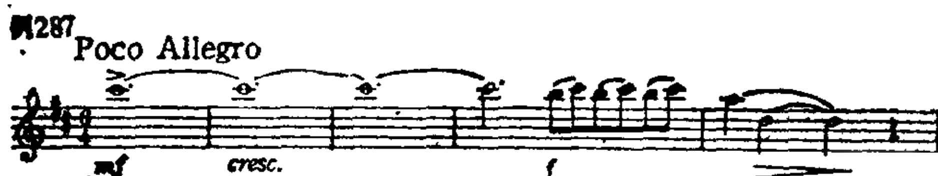


突然，在从容展示的北国田园生活的安宁画面中，以及从不同乐器交替奏出的犹如大自然的声音那样的舞蹈性和田园式动机中，一个新的形象在小提琴声部转化为动人的抒情旋律，这就是第一主题的第二支旋律：

例286



乐章的第二主题由弦乐器的八小节拨弦引出，情调雄伟壮美，由木管乐器奏出，这个主题的呈现，使田园诗般明朗的风俗性音乐同抒情戏剧性音乐之间的对比很快地开始迅速增长——在呈示部中抒情戏剧性的形象就是这样第一次展示的。

例287
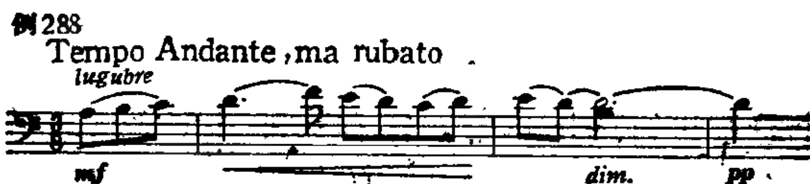


在乐章的发展部，抒情诗、风俗图景、史诗式的叙述，与沸腾的戏剧性爆发互相转换，构成了一个北国田园的大千世界，各个主题在这里都以新的面貌得到壮丽的发展，乐队的复调写法和音色的戏剧化，也都明显地强调出各自的表情作用。经过一个短暂的停顿，乐曲进入再现部，乐章两个主要主题在这里依序重现，只是第二主题已改由铜管乐器演奏，乐章最后也是以第二主题为基础发展成宏伟辉煌的乐队全奏作为结束的。

总的说来，在这序幕式的第一乐章中，虽然也有一些戏剧性的篇页，但是并没有形成充分的矛盾冲突，整个乐章始终保持一种均衡、安宁的特点，这一点是显而易见的。

第二乐章转入小调，它与第一乐章开阔明朗的大调旋律形成了尖锐的对比，这是从田园诗到悲剧的一个大转折。乐章主要表达芬兰爱国者对被奴役的祖国之命运的那种悲戚情感。这里，抒情史诗式的音乐变得更严峻悲壮，戏剧性冲突更为尖锐激烈，乐章的规模相应地也更加扩展。大管、大提琴和低音提琴的低音区所特有的阴沉昏暗的音响色彩，突出渲染了这种气氛；而作者所运用的从古老的自然音阶到浓缩的半音音阶等调式和声手法，又增加了乐章的表现力。

乐章从低沉的定音鼓声开始，它用低音弦乐器拨弦奏出的漫长引子的恶兆音响，开宗明义地预示出这一乐章中激烈的戏剧性冲突。这段背景音乐的手法非常简练，形象却极为突出，这是作者描绘凝神深思时偏爱的一种手法，确实有助于塑造悲剧性内容的概括形象，而在这富有表情的背景上出现了大管的暗淡低沉的第一主题，作者把它称为阴暗的旋律：

例288
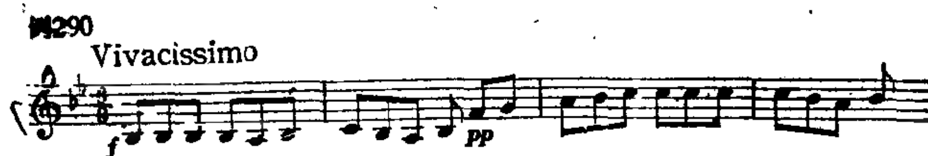


同《第一交响曲》的行板乐章一样，这个具有叙述性气质的主题起着乐章基本主题的作用，它在连续不断的发展的过程中，逐渐失去了史诗般内容的色彩，痛苦的感情上升到了极顶，清晰地分化出民间的哭泣音调，旋即又转变为表现更主观、不安的抒情诗，并导入许多交织着痛苦、失望与悲剧性斗争形象的戏剧性插段。乐队高音区不安的呼喊和低声部的大量和弦形成的鲜明对比，大管、低音提琴在小提琴旋风般旋转的乐句背景上紧张奏出的朗诵式音调，以及在速度与力度都形成对比的节奏与旋律音型构成的复调，都为这些插段染上了悲剧性斗争的色彩。随后出现的第二主题丰富了基本主题所贯串的那种悲戚感情的作用，这是西贝柳斯式的诚挚抒情的旋律，可以明

显感到民歌的影响，这旋律由弦乐器柔和地咏唱着：
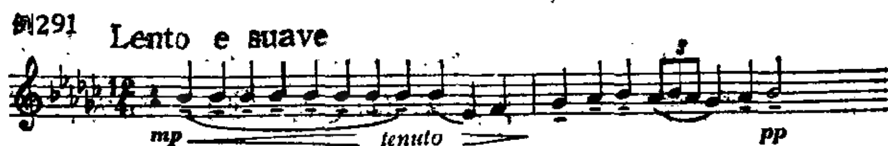


为了表现激烈的戏剧性冲突，作者在这一乐章中使最戏剧性的形式——奏鸣曲形式与最富于民间特点的回旋曲形式有机地结合在一起。乐章基本主题再现时，改由小号独奏和长笛独奏相交替的形式出现，而伴奏则是弦乐器声部流畅的三连音。至此，冲突并没有终止，而是表现得更为壮烈，并形成了一个激烈的高潮，只是在尾声最后的几个和弦出现时，才暂时结束了这场心灵的戏剧。

诙谐曲乐章的基本主题由弦乐器上一连串急促奔流的三连音组成，这个主题在弦乐器的不同声部传递、变化，除在中段稍有停顿外，一阵风似地向前猛冲，把音乐不间断地带入终曲。



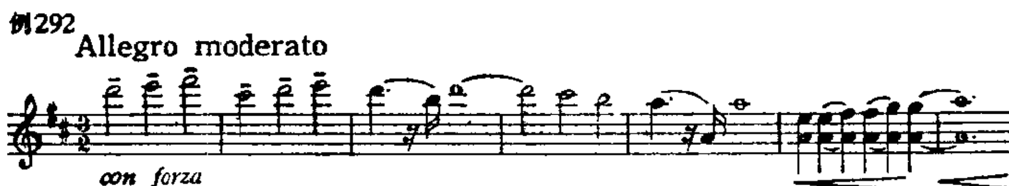
在这个急速进行的乐章中，作者安排了一个重复出现两次的中段，它在整个乐曲中起着不同凡响的作用——既使第三乐章成为第一乐章和终曲之间的联系纽带，同时又生动地表现出北国田园生活的图景。中段主题是在伴随着弦乐器旋风般音响的定音鼓声渐次平息之后，由独奏双簧管奏出的，它那在同音反复九次的基础上构成的旋律，近似古代民谣，大管和法国号的和弦伴奏则使它显得更加温柔融洽：



中段第二次出现以后，力度的冲击浪潮便开始逐渐增涨，它像一
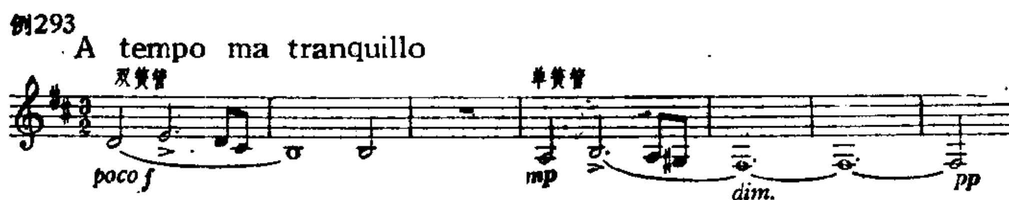
段宽广宏伟的过门那样，从它的潮峰中直接产生出终曲第一主题开始处的动机。这是一个大调的旋律，虽然还没有整个儿露面，但在长号铿锵的和弦伴奏中，却已经充分表现出明朗的激情。接着，在小号英雄性的号角吹响之后，第一主题气息宽广的歌唱性旋律开始在弦乐器上出现，效果像凯歌般灿烂辉煌：

例292



乐章的第二主题由双簧管和单簧管先后奏出，它那非常纯朴的旋律，附点的节奏，三拍子的进行曲节拍，以及主题从小调到大调昂扬的过渡，在气质和特性上极为鲜明地反映出人民群众争取解放的斗争精神，使人想起了二十世纪初一些民主革命的歌曲：

例293



不久，在铜管乐器雄壮的动机引导下，乐曲进入了庄严简洁的发展部，这里，大管，小号以及其他管乐器遥相呼应，犹如战斗号声的召唤。乐章两个主题（以第二主题为主干）交织形成的一层层波澜；一个个高潮，象征着争取民族理想的一场场战斗。经历了斗争最残酷的阶段之后，冲突终于解决了。在整部交响曲的豪放雄壮的尾声中传出D大调的凯旋颂歌，说明了第二乐章中那种阴郁的情绪已完全克服，斗争取得了辉煌的胜利。

第五交响曲

（$^{\flat}$E大调　作品第82号）

1914年6月西贝柳斯到美国参加诺福尔克(Norfolk)音乐节演出归国后，便开始构思他的《第五交响曲》，翌年秋作品写成，同年12
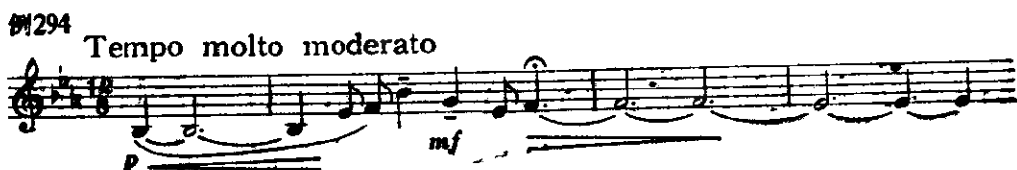
月8日即在庆祝作者五十寿辰的音乐会上，由西贝柳斯亲自指挥这部作品的首场演出。这次演出尽管获得巨大的成功，作者却并不满足。1916年，西贝柳斯为使作品的“曲体和内容更高度集中”作了一次修改，从1918年开始，他又花了整整两年的时间从根本上彻底加以改写，作品才最后定稿。从作者对《第五交响曲》倾注的心血，即可看出他对这部作品的厚爱。定稿后的这部交响曲，用作者的话说，“整部作品由一个生气勃勃的高潮贯串到底，是一部胜利的交响曲”，一般认为，这部作品在西贝柳斯交响曲中是流传最广、最杰出、也最伟大的一部，是芬兰古典交响音乐的新的骄傲。

《第五交响曲》体现了作者精神生活的精髓，又标志着他几年来创作指导思想的转变。这里，很少有《第四交响曲》中的那种黯然神伤的乐思，而是让开朗和坦率占据着优势，其中包含有大自然的景象和人民欢乐生活的场面，音乐中的一些强有力的插段，抒情的、有时甚至是戏剧性的形象，也大大丰富了这一情绪饱满的独特的“田园”诗篇。因此，有些评论家把这部交响曲称为复归生活的交响曲，用以同前面几个纯属内心自白的交响曲相比较。

《第五交响曲》的结构相当独特。作者在总谱上并没有明确标明各个乐章，以致在划分乐章时存在不少分歧。整个作品的演奏共有两次停顿，因此我们可以自然地把它看成三个乐章，其中规模宏大的第一乐章又明显可分为前后两部分——宽广的幻想曲式引子，和起奏鸣曲形式快板乐章作用的诙谐曲。这两部分速度不同，表达的内容也不一样，前者描绘大自然的景象，后者是人民生活的欢乐场面，但是，它们是建立在同一个主题素材之上的，两者之间有着有机的联系。
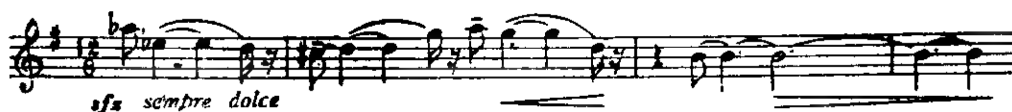
第一乐章以法国号奏出的歌唱性第一主题作为开始，它像是遥远的呼唤一般，再加上木管乐器上一些鸟鸣般简短清脆的乐句的回应，北国大自然景色的田园气氛便油然而生。

例294



接着是弦乐器表达不安定情绪的颤奏，其中孕育并发展着一种开头未必能够察觉得出的力量，而在这一背景上由一些简短动机组成的含蓄而丰富的第二主题，在木管乐器上活跃地传递着：

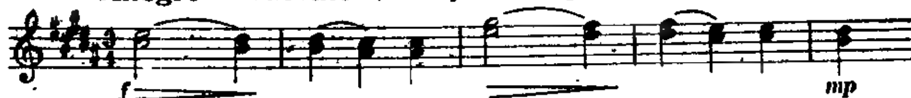
例295



随后，小号穿插进的一个新动机，也在长笛和大管之间传递，像号角声在森林中回荡那样。刚刚苏醒的力量还没有完全表露出来，那种不肯沉默的簌簌声终于慢慢地轻下来了。现在，在慢板的音乐中，开始传出热情的音响，闪耀出欢乐的光芒。这里，力量的进展虽然较为缓慢，但它经过巨大的努力，形成了情绪沸腾的巨大浪潮，把音乐不停顿地带入乐章的第二部分——快板。

第二部分是一支舞蹈性节奏很强的相当快的诙谐曲，它的欢快的主题一开始就由木管乐器奏出，3/4 拍子的节拍取代了在此之前占优势的 12/8 拍子，大大增强了节奏的活力：

例296
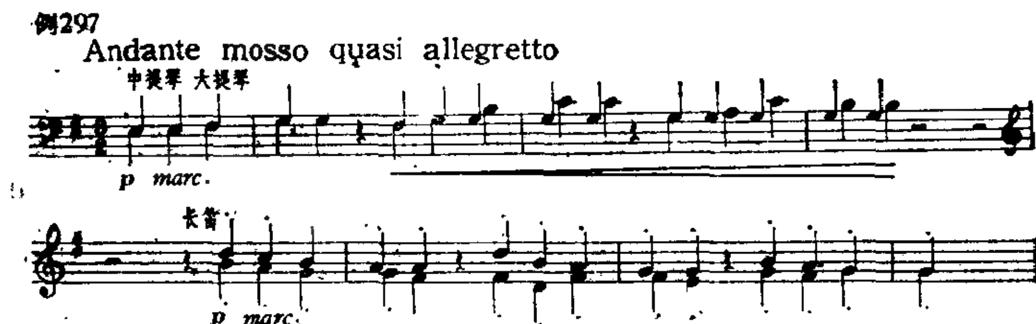


在这个轻快旋律的进行中，不时出现法国号的呼唤动机，音乐的情绪变得比前轻松，主题在乐队的所有声部中富有动力的发展，特别是在小号上出现的新主题，每每强调出民间舞蹈的势不可当的力量。在乐章的尾声，弦乐器和木管乐器在铜管乐器的和弦强有力的支持下向前飞奔，并不断加快速度，增强力度，效果光辉灿烂，表达出生气勃勃的风俗性画面的鲜明印象。乐章结束时，全乐队再一次重申乐章第一主题胜利凯旋的特性。

第二乐章是以古典主义形式的严格而紧密的复调变奏为基础构成的舞蹈性场面，在这部交响曲五光十色的欢乐形象中，它带有比较平和的特点，好像那种无忧无虑的族长制生活景象。这里并不具有慢乐章所特有的那种抒情、诚挚、幻想与凝练等特征，而是以一个简

单的主题的非常自由的变奏和不同的色彩来揭示一往无前的力量的发展。乐章开始先是木管乐器和法国号的一段含蓄的和声背景，在这个背景上，中提琴和大提琴的拨弦以及两支长笛的应答，构成了乐章迷人的基本主题：

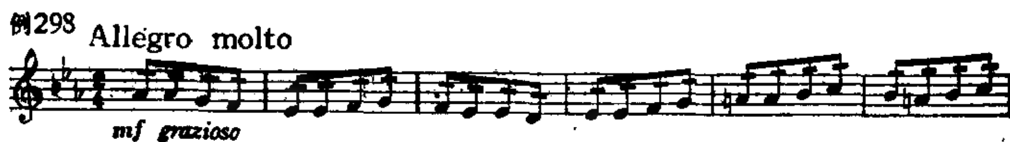
例297



整个乐章以这个主题的七次变奏组成，它同贝多芬《第七交响曲》的小快板乐章中的一连串原始的变奏有着类似之处，所不同者只是贝多芬在其变奏中主题的旋律、和声和结构保持不变，而西贝柳斯则是根据主题的节奏构筑出许多不同的曲调。此外，作者还安排了一些起着承上启下作用的“动机的呼应”，用以强调整个套曲的统一。其中特别值得注意的是在小提琴和长笛深沉的低音部轻快进行的背景上出现的一个简捷而有力的动机，这个动机在前一乐章中曾简短地预示过，而现在它也还暂时藏在乐队的深处，只是到了最后乐章，这巨人沉重的步伐才成为主要形象的决定性音响，胜利结束整部作品。

第三乐章是节日狂欢的绚丽多彩的音乐场面。第一乐章中萌生的形象，到这里已经发展成一种急速而有力的进行，自然的力量充分地展开着，沸腾着，并导致光辉的结局。乐章一开始便是弦乐器颤奏的一段漫长的像狂风劲吹的乐句，乐章的第一主题就是以它为基础产生的——最先发轫于中提琴声部，随即小提琴以分奏的方式加入进来：
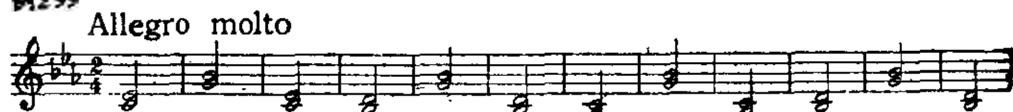
例298



这个急奔向前的快速乐句，在它不停顿的发展中，逐渐地把所有的木管乐器，包括不太“麻利”的大管全都结合进来，那光辉灿烂的复
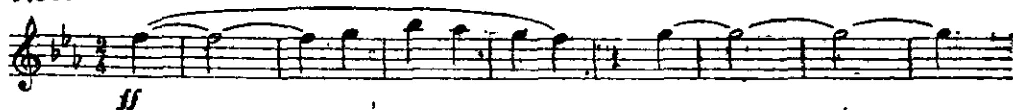
调进行，不由地使人想起斯美塔那的歌剧《被出卖的新娘》的那首著名的序曲，听者在这里几乎好像可以看得见人群的活动一样。不多久，法国号在弦乐器的支持之下，引进了前一乐章预示出的那个有时被称为"钟声"的动机，乐队用活跃的复调组成的音流簇拥着它，这个蹒跚的巨人，现在带着健壮的身影走了出来，开始发挥出独立的作用，充分发展它原有的那种宽广的特性。

例299



与此同时，这个威武的巨人主题又同得到大提琴支持的木管乐器的另一个温暖如歌的主题融合在一起：

例300



乐章这两个大调主题，同急速奔跑的第一主题在后来无穷尽的广泛发展中，像回旋曲那样，多方面地揭示出人民群众一系列新而复新的鲜明形象。

乐章最后的篇页是对大自然的美景和生活的欢乐的庄严颂歌，这里集中了所有最光辉灿烂的色彩。尾声中一段有力的渐强，犹如旭日东升，放射出无比璀璨的光辉，在这里形成的一个独特的高潮中，"钟声"主题现在由铜管乐器奏出，它在整个乐队的强调下，显得特别庄严和豪华。作品最后结束在全乐队奏出的一系列尖锐而粗犷的和弦中。

第七交响曲

（C大调　作品第105号）

在音乐艺术史上，许多著名音乐家在创作的晚期写出的不朽之作，都显得特别睿智、热情而深刻。这些天才的作品，凝聚着作者的生活和创作经验的精华，诚如那些伟大的艺术家本人，当他们走过

漫长的道路之后，现在站在各自的顶峰上，目光炯炯地环视着他们周遭的世界。巴赫最后一部未完成的《赋格的艺术》，就是这样一个范例。贝多芬最后的一些弦乐四重奏，勃拉姆斯最后的一些室内乐作品，瓦格纳的最后的歌剧《帕西法尔》中一些优秀的篇页，威尔第充满惊人的明朗和幽默的歌剧《福斯塔夫》，普罗科菲耶夫的《第七交响曲》，以及米亚斯科夫斯基的《第二十七交响曲》，也都是这样。著名指挥家库谢维茨基(Koussevitzky,1874—1951)曾把西贝柳斯的《第七交响曲》称为西贝柳斯的《帕西法尔》，看来也不无道理，因为西贝柳斯的这部作品确实可以归入上述不朽作品之列。

《第七交响曲》是西贝柳斯唯一的一部采用宏伟的单乐章写成的交响曲。作者起先曾设想把它写成一部三乐章套曲并带有一个回旋曲形式的终曲，后来他改变了主意，采用单乐章形式，但是这种改变主要只是在于形式方面，作品的诗意内容，照作者的话说："生活的欢乐和活力，其中穿插着一些热情的篇页，"还是照原样保留了下来。作品首演时，作者曾把它称为"交响幻想曲"，后来才又改称为"交响曲"，因为作品实际上保有古典多乐章套曲的一些特征。

西贝柳斯所塑造的音乐形象在他的作品中总是泰然自若地出现并逐渐地展开，《第七交响曲》也是这样，它是从一个核心元素，一个很简单的上行音阶发展开来的。不过现在在弦乐器上出现的上行音阶(低音提琴以切分的形式紧紧相随)，还只是起着缓慢的引子的作用：

例301



接下来作者通过弦乐器和木管乐器的一系列富有表情的短小动机的活动，用以表现大自然渐渐苏醒的力量，逐渐地，从分散在不同声部的简短动机中，滋生出一支富于歌唱性的旋律，先后在中提琴和小提琴上出现：

例302
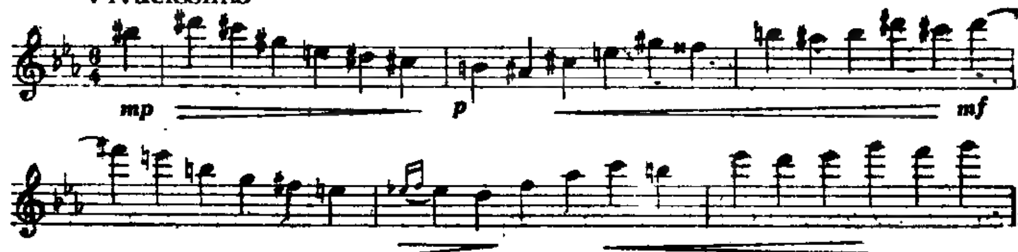


随着音乐越来越宽广的展开，音响逐渐在增强，这时，好像等待已久的一个信息那样，从整个乐队音响的巨流中，传出了长号独奏庄严明朗的大调旋律。这是一个贯穿全曲的中心主题，像柏辽兹的《葬礼与凯旋》大交响曲和马勒的《第三交响曲》中那样，西贝柳斯赋予这个长号主题一种极其悲壮的特点，就像是一个强有力的宣告一般：

例303
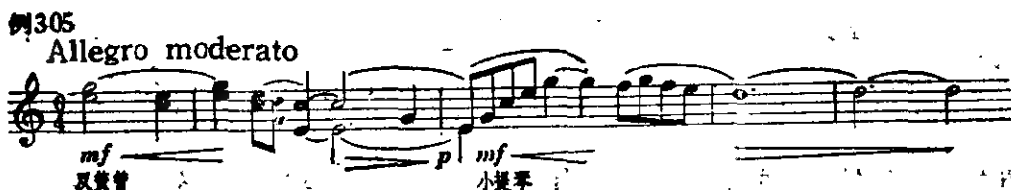


接着，作者采用灵活机动的管弦乐复调手法，辉煌地表达出热情沸腾的紧张场面，这也就是作者所说的“热情的篇页”之一。然后，随着这个慢速度段落开始向速度极为活跃的幻想性诙谐曲段落过渡，音乐开始急速地沸腾起来，戏剧性加强了，达到了激动不安的程度：

例304 Vivacissimo



这种急速的进行以弦乐器泡沫四溅般的活动为背景，仿佛是狂风在呼啸，音乐开始蒙上了一层昏暗的色彩。这时又传来了长号的主题，但改用小调和柔板来表现，它的音响不如以前那样的明朗和欢乐，甚至显得有点严峻和伤感，不过在弦乐器单调旋转的乐句反应出的诙谐曲节奏的搏动中，长号这一中心形象仍然具有一种紧张的戏剧性。在这部充满阳光的作品中，阴郁的情绪是不会长久保持的，音乐又转入作品最扩展的、也是欢快活跃的最后一段——中庸的快板，

出现了具有民间舞蹈特性的轻快的田园诗色调的大调旋律：



这段旋律经过充分的发展之后，音乐即开始转入慢速度的尾声。这里，在运用作品开始时导入的一些动机的变化发展借以再次描绘大自然苏醒的力量的背景上，长号的旋律以明朗的姿态再次出现，它是一支肯定生活的颂歌，从容不迫地展开着。最后，西贝柳斯用强有力的明朗的和弦，结束了他从事了四分之一世纪之久的交响奏鸣套曲的创作。

音诗《芬兰颂》
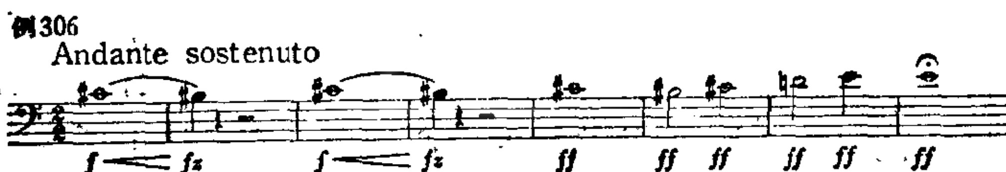
（作品第26号）

1899年夏，处于沙俄统治下的芬兰人民不满于统治者的压迫和独裁政治，掀起了一场捍卫芬兰自由和维护宪法权利的运动，人们为了声援被迫相继停刊的报界，组织了为新闻记者募集资金的义演活动。在义演最重要的一次晚会上，展示了以芬兰神话和历史主题组成的在当时最受欢迎的一系列生动画面，这个节目称作“历史场景”，其中有史诗《卡勒瓦拉》中的一位主要英雄人物——老歌手万奈摩宁的形象，有宗教节日主显节的片断，有三十年战争（1618—1648年）的一些场面等。这些场景都用当代诗人所写的诗歌朗诵作为说明。节目的最后一场题名为“芬兰在觉醒”，是晚会最高潮的时刻，这一场的登场人物有芬兰当代诗人和社会活动家，以及《卡勒瓦拉》的编纂者隆洛德的扮演者等，这时舞台天幕上出现了民族学派的标志和火车头的轮廓，象征着物质和文化进步。西贝柳斯为这“历史场景”所写的配乐，包括一首总的序曲、每一场的前奏曲，为诗朗诵而作的柔和伴奏，以及一首最重要的总结性音诗——《芬兰颂》。
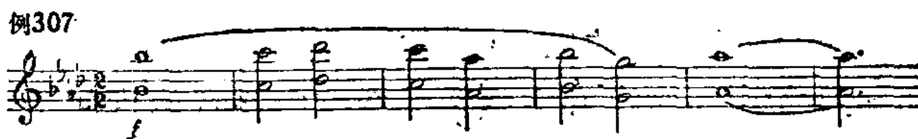
《芬兰颂》这首举世闻名的杰作，曾对芬兰民族解放运动起过很

大的推动作用。它在向全世界诉述位于北极圈的这个小国为生存而进行的殊死斗争，并使全世界确信芬兰并不是沙俄独裁统治下的一个附庸国等方面，所起的作用比千万本小册子和报刊论文都重要得多。但是由于这首作品拥有鲜明的爱国主义内容，曾经有一段时期被帝俄当局禁止在芬兰上演；在法国、斯堪的纳维亚和德国的一些城市演出时被称作《芬兰》或《祖国》，1904年作者应邀在俄国的几个城市指挥演出时，甚至不得不把它称为《即兴曲》。这部作品正式标以《芬兰颂》的标题，据作者回忆，"实际上是在稍晚以后的事"。

《芬兰颂》的结构大致可以分为前后两大部分。前一部分历时较短，其中含有两个形成尖锐的戏剧性对比的因素：第一个即在乐曲开始时在乐队低音区由铜管乐器以其浑浊、咆哮的音响奏出的极不稳定的和弦乐句，表达出一种受禁锢的原始力量和对自由的强烈渴望：



随后出现的第二个因素同前形成尖锐对比，带点宗教气质，进一步表达人民群众的苦难心情。这个主题先由木管乐器奏出，弦乐器随即紧跟：



音乐的进行突然加快，在低音弦乐器阴森森的背景的衬托下，铜管乐器和定音鼓带出的一个极其刺激的节奏型，把听者带入充满紧张的戏剧性冲突的战斗场面——象征战斗号召的这一节奏型，在这里同铜管乐器的那个不协和和弦乐句（现在主要移在弦乐器和木管乐器上）强烈而激动地交错呈现，掀起了音诗的一个强有力的高潮，作品的前一部分（实际上也可以叫做引子）到此为止。

例308 Allegro moderato



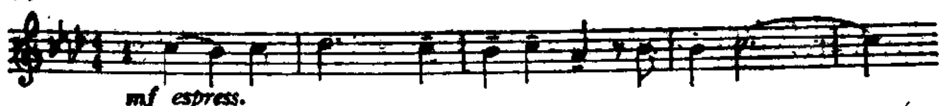
音诗的第二部分(快板）描述的是人民通过斗争所取得的胜利。音乐一开始便在低音乐器简单反复的音型中，传出了一曲胜利的颂歌，这支旋律是从铜管乐器的战斗呐喊中发展出来的，但它纯朴而明朗，就像是一支具有舞蹈性节奏的欢快民歌：

例309 Allegro



在音乐的力度开始高涨、戏剧性冲突处于高潮的时刻，突然出现了情绪的转折，定音鼓的喧嚣声渐次停息，木管乐器以其温柔而亲切的音响，从寂静中宽广而自由地唱出了一支如歌的新旋律，然后又由弦乐器加以复奏。这是诚挚热情的内心表白，它表达出了作者对祖国对人民的无限深情：

例310



颂歌的旋律刚一结束，简单反复的音型又接踵而至，它把战斗的节奏，对趾高气扬的主题的回忆，描绘战斗场面的激昂音型，以及胜利颂歌有机地交织一起，并在骤增的音响中将音乐推向全曲的最高潮。最后，全曲以放宽颂歌主题的节奏所塑成的壮大的辉煌效果作为结束。

音诗《萨迦》

（作品第9号）

“萨迦”(Saga)一词，按字面解释意为“话语”或“故事”，是中世纪

冰岛和挪威民间流传的一种散文叙事文学体裁。这类作品大多反映氏族社会生活，内容包括历史、英雄传说、王朝和家族史话等，一般还带有不同程度的宗教色彩；其中最著名的有描写氏族社会末期状况的家族传说《佛尔松萨迦》和揭示复仇观念与和平法治间的矛盾冲突的《尼奥尔萨迦》。西贝柳斯为这部音诗选用这样一个范畴很广而又具有高度概括性的标题，看来是有其特殊立意的。首先，与作者的前一部描写传奇故事的音诗《古勒沃》不同，西贝柳斯在这里无意具体描绘传奇故事的详情细节，而是把一些古代勇士以及他们的业绩集中起来加以刻划，力图塑造出古代英雄的群像。此外，作者还借用这一标题来强调这部作品中总的严峻的北方色彩，即整个斯堪的纳维亚的特点——当然，芬兰的特点也是显而易见的。
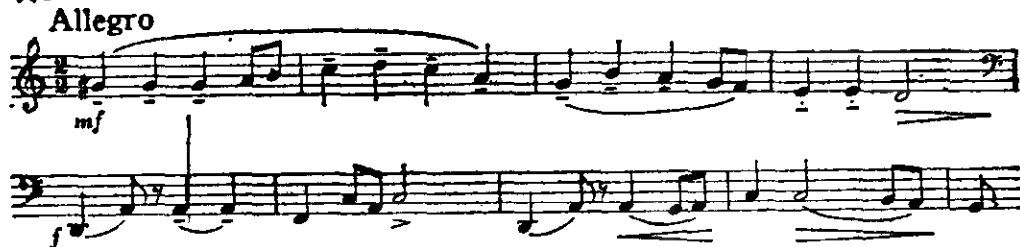
乐曲一开始，作者就把听者引入古代传说的氛围之中。在弦乐器（带弱音器）琶奏和第一小提琴分奏的颤音组成的那种深沉的簌簌声背景上，大管和法国号像经久不息的呼唤一般，四次反复奏出一个二度上行的音调，造成了一种扑朔迷离的神话印象。当弦乐器逐渐平静下来时，从这个二度音调中，木管乐器的一些很不协和的晦涩和声隐约生发出一个带有舞蹈性气质的主题轮廓，但它几乎立刻就消失了。在弦乐器同样深沉的背景上，小号声部又滋生出一个英雄史诗主题的号角合奏式音调。现在，它在大管有点闷暗的音色中，在大提琴和低音提琴的支持下，已经宽广而充分地响了起来。整个音乐充满着簌簌声和轰鸣声，好像英勇的战士从密林深处出现了：

例311



勇士越走越近，他昂首挺胸，做出一副威武的样子。英雄性主题又反复一次，改用法国号高傲的音色宣告，它的音调比前更丰富，也更富于歌唱性。这时，速度加快了，随着弦乐器簌簌声的消失，出现了一段暴躁而激动的对话，这段对话是在一个新的舞蹈性主题与音诗中最重要的英雄性主题最早出现的一个动机之间进行的。单簧管和
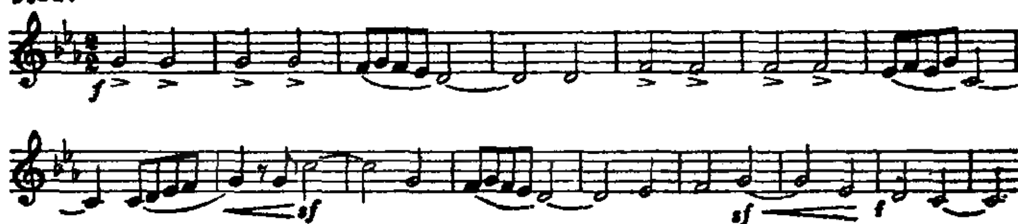
第一小提琴（舞蹈性主题）与大管和低音弦乐器（英雄性主题动机）形成的鲜明的音色对比强调了对话双方的对立：



对话的气氛越来越紧张，力度也大为加强，整个乐队的所有乐器都被卷了进去。最后，舞蹈性主题摆脱了英雄性动机，获得了行动的自由，遂以其完整的形貌出现在中提琴浑厚的音响之中：



最后登场的第三个主题非常有力，是一个勇士的主题，但由于采用小调调性而略微带点悲戚色彩。在长达七十小节的低音持续音的基础上，这个主题反复了三次，先由小提琴和中提琴诵唱，后来改在铜管乐器上再现了古代神话里的英雄形象。



在整个呈示部中，就像史诗中一一出场的英雄人物那样，相继出现了一个个轮廓分明的主题，这些主题不只是呈示而已，同时也在变化、发展，并相互冲突，组成了一桩桩“事件”，这就是古老传奇中最常见的戏剧性内容。发展部是这部音诗最紧张的一段。舞蹈性主题和勇士主题在这里得到了最充分的发展，它们的动机以复调的方式交织着。然而，一个漫长的持续低音抑制了逐渐激动起来的力量，从而

把音乐引入再现部。现在，英雄史诗式的第一主题强有力地占据了优势，但是，在力度的增长中这支旋律却戛然而止，取而代之的则是它的一个遥远的回声——双簧管轻轻奏出的勇士主题的一个动机，重新出现的英雄史诗式主题已经起了很大变化，失去了轰然巨响的特点，由单簧管柔和地轻声奏出，犹如一支黯然神伤的悲歌，在弦乐器（带弱音器）延长音背景上远远地进行着。同时，从远处还可以听到大提琴轻轻奏出的舞蹈性主题的曲调，一切的一切就这样慢慢地安静下来，好像进入西贝柳斯天才地复活了的那个遥远的神话时代似的。

图翁内拉的天鹅

——《勒明盖宁》四传奇之三

（作品第22号）
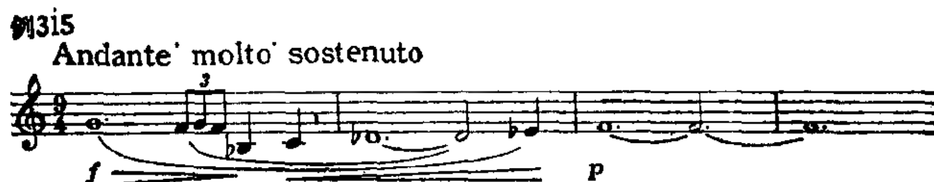
在爱好音乐和歌唱的芬兰人民中，世代流传着一种描绘古斯堪的纳维亚"海盗"时期（公元八世纪末到十世纪初）英雄业绩的歌谣，叫做鲁诺（runo，意即诗篇）。芬兰著名民间文学家隆洛德（E.Lönnrot，1802—1880）长期深入民间，经历了无数次艰苦旅行和冒险，终于把这些分散的、各别的鲁诺收集起来，经过增删修改，在1835年编纂出一部民族史诗《卡勒瓦拉》。这部史诗虽然到十九世纪方才问世，但它是属于中世纪时期的，它足以同世界史诗巨著如《伊里亚特》、《尼伯龙根之歌》、《罗兰之歌》等相媲美。

1893—1896年间，西贝柳斯从《卡勒瓦拉》取材写出一组套曲——《勒明盖宁》四传奇，其中的主角勒明盖宁就是史诗中三个最主要的英雄之一。他风流倜傥，是一个类似唐璜的人物，但他勇敢、豪放、大胆、机灵，在反抗波赫尤拉的势力、争取卡勒瓦拉的幸福的斗争中总是站在最前列，因此受到了人民的爱戴。《勒明盖宁》第三首传奇根据史诗《卡勒瓦拉》第十四鲁诺（篇）内容写成，涉及的故事是这样的：勒明盖宁到波赫尤拉求婚，女主人娄希同意把女儿嫁给他，但要他完成指定的三项业绩，其中的第三项就是用一箭射死图翁内拉
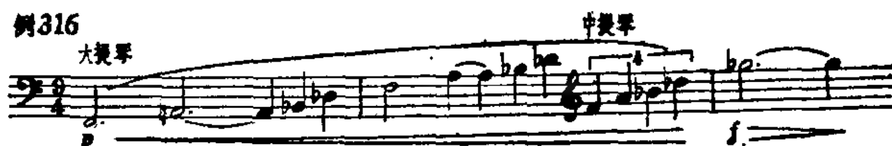
河上的天鹅。勒明盖宁顺利地完成了前两项业绩，但在图翁内拉却遭到了暗算，被碎尸八段，抛入河中。勒明盖宁的母亲闻讯后，赶到波赫尤拉，用咒语和药膏使勒明盖宁复活。

在《图翁内拉的天鹅》中，一点也没有关于上述内容的暗示，作者只是想唤起一种阴沉忧郁的情绪，描绘出这个悲剧的背景：在死者的住地图翁内拉，有一条大河环绕，河中奔流着黑水，死神的天鹅在这浊流中漂游，唱出一曲曲告别生活的悲歌。为了强化这样一种神秘而感伤的情绪，西贝柳斯采用了独特的乐队编制：所有音色明亮的乐器都不加采用，而音色阴沉的乐器则突出首位；此外，小调的调性和九拍子节奏也起了不小的作用。

乐曲一开始，作者安排了一个由细分成十七个声部的带弱音器的弦乐器奏出的小调和弦，为酝酿一种情绪做好准备。接着，象征着歌唱的天鹅的曲调，便由英国管如歌如泣地开始诵唱——这支旋律是歌唱性的原则同悲伤的讲话音调的统一体，整个乐曲就是以这个主题的变奏发展，或者说以它那抑制不住的歌唱性发展一气呵成的。



天鹅的这一乐句还没有消失，从大提琴的低音区，就像是从冥府的朦胧深处，又出现了一个上行的动机，接到中提琴。这个动机好像痛苦的叹息一般，补充和丰富了基本主题的形象，但它一次又一次地渴望着走向光明，虽然小提琴也在高音区支持着它，却无法达到目的。



天鹅的歌唱有时采用移位模进，有时模仿大提琴的上行音型，显得悲伤、紧张而有力。它一度消失在下行五度音程之中，由两个法国

号柔和地接奏形成一段忧郁而美丽的过渡。当英国管再次唱起那支天鹅之歌时，已经变成一个连绵不断和十分宽广的旋律线。这时弦乐器分奏和竖琴的琶音和弦提供的背景，则使效果更为缥缈。后来，大提琴的独奏在独奏小提琴的支持下，终于把自己的渴望从冥府的深处送到了天上，整个弦乐组用齐奏唱出了它们悲哀而深切的对获得解救的渴望。接着，在弦乐器组用弓杆颤奏的凄凉背景上，英国管非常柔和地照样模仿着弦乐器齐奏的曲调。最后，大提琴又一次表达出它向往光明的愿望，它的声音上升到了光辉的高音区，然后在痛苦的屈从中渐渐消失。

《图翁内拉的天鹅》在四传奇中篇幅最短（全曲只有一百零二小节），却是最常演奏的一首。西贝柳斯最初创作这套作品时，取名为《勒明盖宁》组曲，《图翁内拉的天鹅》列为其中的第二首，后来，作品修改出版时，作者又把它改称为"传奇"，《天鹅》也改列为第三首。但四传奇连续演奏时，也有人按"组曲"的顺序排列，仍把《天鹅》列为第二首。

勒明盖宁归来

——《勒明盖宁》四传奇之四

（作品第22号）

《勒明盖宁归来》的标题构思来自《卡勒瓦拉》中的第三十鲁诺（篇）：英雄勒明盖宁在与波赫尤拉的主人决斗中获胜，波赫尤拉的女主为了复仇，扫荡了勒明盖宁的家乡，勒明盖宁又同战友迭拉一起攻打波赫尤拉，但遭到了波赫尤拉的女主调遣的严寒的抵御。英雄勒明盖宁终于厌倦了长期的征战与厮杀，决定归还老家。

在《勒明盖宁归来》的总谱上，作者引述了《卡勒瓦拉》中的这样一段文字：

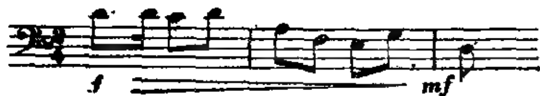
活泼的勒明盖宁，
漂亮的高戈蔑里，

用烦恼造出了黑马，
用忧愁造成了马匹，
用秘密的悲哀造马鞍，
用不祥的日子造马缰，
他就骑上了马背，
骑在白额的马上，
他骑着马继续上路，
忠实的迭拉在他身边，
他沿着沙岸走去，
他踏着沙岸向前，
到了好心的母亲那里，
到了很老的妇人那里。①

一般地说，音乐是难以明确表达这样的详情细节的，因此，作者在这里主要是运用主题及动机的丰富变化、急速的力度发展、绚丽耀眼的欢乐色彩以及旋风般难以抑制的进行，集中描绘勇敢无畏和充满青春朝气的英雄形象。作为英雄的性格描写的音乐主题是从乐曲开始时的一个动机逐渐衍生出来的音调，它的特点是有力的弱起下行四度进行。随着这个动机的每一次新的变化，音乐越来越具有英雄性的形貌，节奏也变得益加尖锐。直到它的最后一次变形，才形成作品的基本主题，也就是代表英雄形象的主题，其中有力的下行四度音调，因重复两次而有所加强：

例317

Allegro con fuoco (poco a poco più energico)

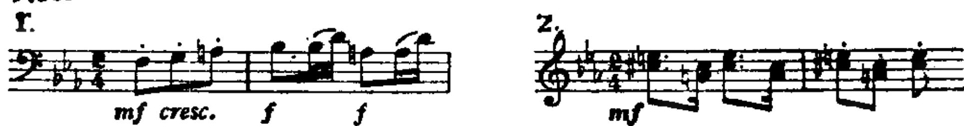


除了这个主题之外，乐曲中还出现其他一些主题和动机，用以充实和完善英雄形象。其中的一个活泼伶俐，带有舞蹈性，由大管奏出，另一个勇气勃发、充满青春朝气，由双簧管和单簧管奏出。这些主题或动机在各个不同的乐器组中时而分解，时而变形，时而互相呼应，

① 译文引自人民文学出版社 1981 年版《卡勒瓦拉》一书，孙用译。
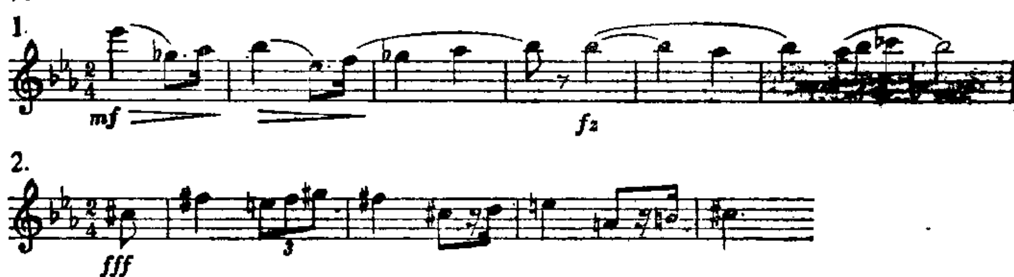
时而又在意想不到的音色结合中不停地变换调性，展示出一幕轻快而不拘一格的场面：

例318



中段又有两个新主题同英雄主题进行对位：其中一个用木管乐器演奏，其音响犹如狂欢的进行曲，第二个实际上是前者的变形，用铜管乐器宣告，就像是一首胜利颂歌：

例319



在最后一段中，所有同勒明盖宁有联系的主题全都销声匿迹，而居于首位的则是一个表现成功和青春活力的主题，它在自身的变化中以切分音加以强调，带有欢乐、勇武的气质：

例320



整套《勒明盖宁》传奇曲就是以肯定生活对所有悲哀和痛苦的胜利这样一支欢乐颂歌作为结束的。

d小调小提琴协奏曲

（作品第 47 号）

《d小调小提琴协奏曲》是西贝柳斯继《第二交响曲》之后完成的另一部重要作品，集中表现出西贝柳斯创作的许多优秀特点：音乐的诗意内容深刻而多样，充满着诚挚内在的抒情性和生机勃勃的英勇
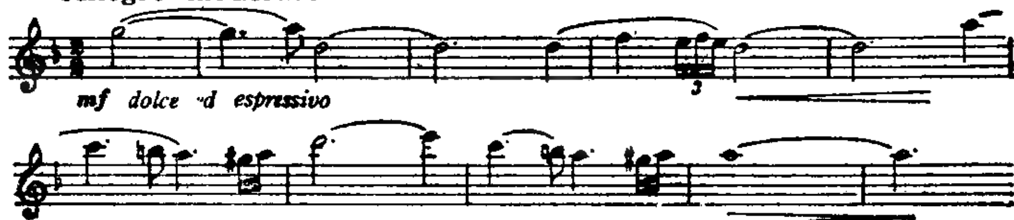
精神，其中严峻阴暗的色彩同明朗的光辉相交替，静观悲壮的情绪为乐天欢跃的舞蹈所取代，整个作品贯串着不同形象的戏剧性发展——这部作品所拥有的这些伟大美质，使它得以跻身于贝多芬、门德尔松、勃拉姆斯和柴科夫斯基等作曲家的同类作品之列。

西贝柳斯之所以能写出这样一部诗意内容与高度技巧相结合的优秀作品，看来同他从小对小提琴演奏的熟练掌握和作者对祖国大自然的无限热爱不无关系。西贝柳斯对学生时代的一段回忆可以作为佐证："在夏季闲逛时，我喜欢随身携带着我的小提琴，这样，一当灵感来了，我就可以用它来表述。我们在萨克麦奇(Sääkmäki)避暑时，我在卡拉拉蒂(Kalalahti)找到一块大石头作演奏台，从那里可以俯瞰凡那耶维西(vanajavesi)湖的迷人景色，我就在这里为鸟儿举行没完没了的音乐会。同样，在洛维沙(Lovisa)的郊区也容易产生一种伟大的灵感。乘船游览时，我常带着我的小提琴，站在船头，面向大海即兴演奏。"
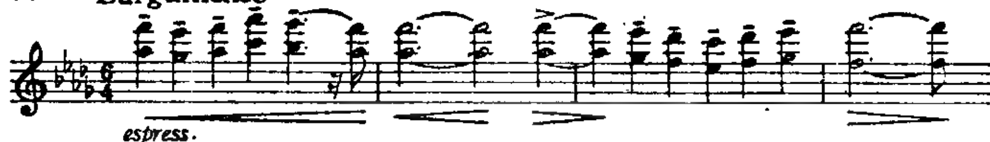
《d小调小提琴协奏曲》按古典传统三乐章形式写成；第一乐章套用奏鸣曲形式，但又糅合着浪漫主义写作技法，例如，作品开始时便由独奏小提琴直接叙述乐章的第一主题，而不是像古典风格协奏曲那样先由乐队庄严地呈示。在西贝柳斯之前半个世纪的浪漫主义作曲家门德尔松也是这样处理的，他在其著名的小提琴协奏曲中，也把第一句话交给独奏小提琴来表述。西贝柳斯的这个主题，是一支富于表情的抒情旋律，它在弦乐器组不安地颤动的背景上的歌唱，就非常独特且特别迷人，它那下行音调忧郁的沉思颇接近于《第一交响曲》引子中的"北方的悲歌"。由于这支旋律的音域很广，它还带有悲壮的特点，而当它以G弦所特有的音色演奏时，又赋予主题以应有的戏剧性紧张度，最后，这支旋律以热情的呼唤作为结束。

例321
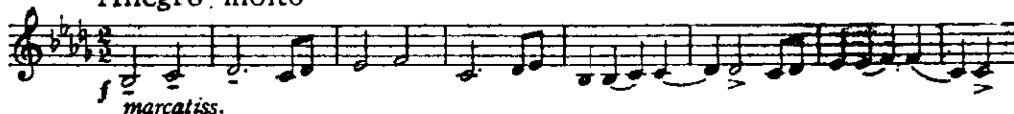
Allegro moderato



主题稍加发展,便是乐队演奏的连接段。这连接段虽很简短,乐队的组合也不大(不超过古典传统的双管编制),但是从中已可看出乐队举足轻重的作用,它同独奏小提琴一样,各以其特殊的手法为这部作品增加光彩。由于音乐的炽热情绪在前一阶段的增涨,从而确定了这一乐章进一步发展的诗意气质,随后出现的所有主题,都朝着最后的目标——即从感伤而浪漫的抒发,直至雄壮而朝气蓬勃的陈述——推进了新的一步。乐章的第二主题就是这样,它在高音区由小提琴奏出时,就以一种明朗的激情而使人倾倒:



呈示部的结尾段出现的英雄主题更是这样,它由乐队小提琴声部奏出时,可以听到铜管乐器传出有威势的召唤,再加上风俗性画面的欢乐音响组成的背景,给人留下了强烈的印象:
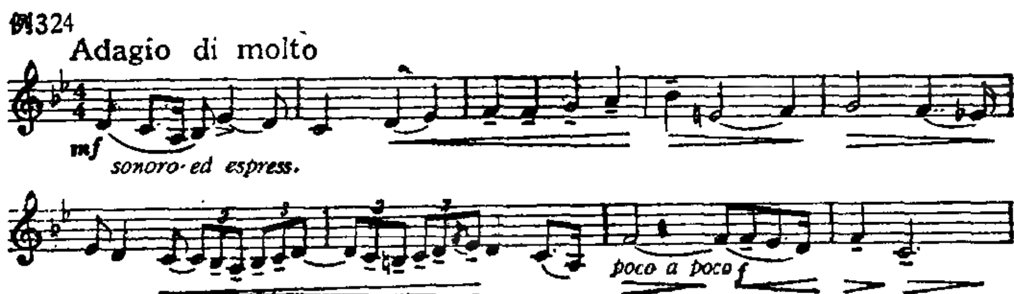


音乐进入发展部,乐队掀起的高潮导出独奏小提琴的华彩乐段。这由第一主题发展构成的华彩乐段在发展部中占有重要地位,与其说作者在这儿让技巧有充分施展的机会,不如说是为着表现内容的需要,这里的即兴演奏是浪漫主义抒情感情的从容吐露,这些激情的表现又是严峻的,没有任何故弄玄虚的地方,演奏技法虽然困难复杂,但它的光彩却很有吸引力,具有高度的艺术性。这一乐章以进行曲式的音乐作为结束。

柔板乐章篇幅较短,是世界著名小提琴协奏曲中美妙的浪漫曲之一,同时也是西贝柳斯富于浪漫色彩的优秀篇页之一。乐章的引子是一个简短的带有田园风的动机,它在木管乐器上传递着,音响透明澄净,像是西贝柳斯典型的"心境的描绘",同时也很容易使人想

起“北方的悲歌”以及作者在他的交响曲中所展示的其他类似的风俗画。接着独奏小提琴开始唱起它那优美自由、温柔而富于表情的歌，它在较为浑厚的音区中的诉述绵绵不绝，而铜管乐器和大管则为它提供阴郁的背景：
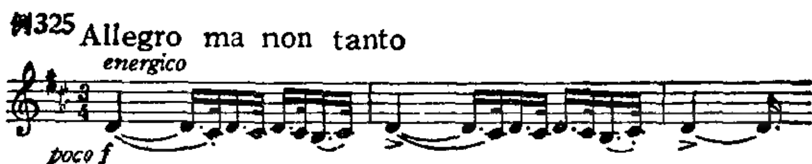
例324



独奏小提琴大段咏唱之后，无论是引子的静观的悲歌形象的重现，或者是小提琴这支具有浪漫气质的抒情的歌在乐队的复述，都逐渐成为悲壮昂扬的感情表露。音乐环绕着抒情诗主题，由乐队的各个声部交织成一个高潮，在突然中断后，转换成一些怀旧的小提琴乐句而消逝。
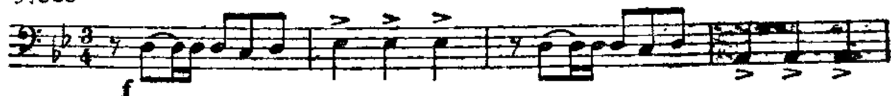
最后乐章是由两个主题构成的狂热的回旋奏鸣曲式，它最大的特点就是舞蹈性节奏所带来的刚毅勇武和不可抑制的热情，具有北欧民间舞曲风格。此外，独奏小提琴辉煌的技巧性手法，包括一些难度很高的三度、琶音、泛音、双音等，也是这一乐章的特色之一。乐章从定音鼓和低音弦乐器强调出的生气勃勃的节奏型作为开始，在这个背景上，独奏小提琴奏出的粗犷、激昂和炽热的第一主题，像旋风般有力地进行着，强调出终曲的英雄性形象：

例325



第二主题的舞蹈性节奏特别尖锐，具有强烈的民间色彩，先由小提琴和大提琴声部强有力地奏出，紧接着独奏小提琴又以和弦音重述这个主题：

例326



此后.乐章的这两个主题在独奏小提琴和乐队中交替进行,把乐曲从一个高潮引向另一个高潮，乐队中宏伟的全奏和独奏小提琴声部一连串急流般奔腾的技巧性乐句,把音乐导向极为辉煌的结束,具有非常广阔的气魄。

《忧郁》圆舞曲
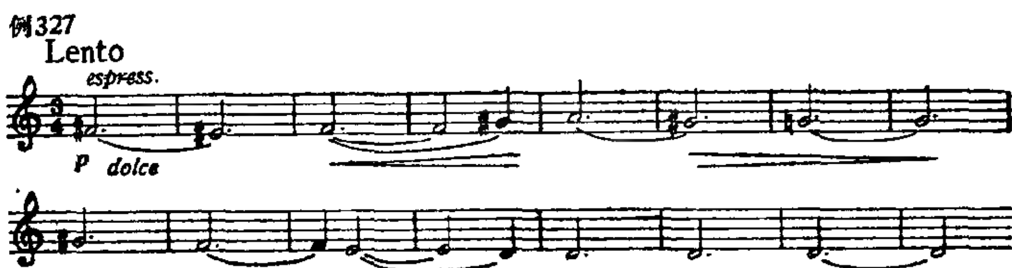
（作品第44号）

西贝柳斯为各种不同内容的戏剧编写的配乐作品，在风格上接近于他的交响曲和标题交响诗，而且有些戏剧配乐在音乐厅演奏比在剧院伴奏更有效果。作者以戏剧情节为基础创造出的富于诗意的音乐形象，往往带有巨大的艺术概括力，因此有时可以完全脱离原先的舞台文学情节而独立存在。西贝柳斯配乐的戏剧共有十一部，多半是芬兰或其他斯堪的纳维亚国家戏剧作家的作品,一般说来,每一出戏剧的配乐段落都比较多，唯一的例外是他为芬兰剧作家亚尼菲尔特(A.Järnefelt，1861—1932)的剧作《死》所写的配乐仅有三段,其中第三段《忧郁》圆舞曲是西贝柳斯这类作品中最著名的一首。

在亚尼菲尔特的戏剧中，《忧郁》圆舞曲是为戏剧的主人公——垂死的母亲的一个幻觉场面而写的：夜晚。长期受折磨的母亲躺在床上,守护着入睡的儿子。一道淡红色的光线射来,渐渐布满小屋。起先隐隐约约,后来越来越清晰地可以听到一种不确定的音乐声,从中逐渐滋生出圆舞曲旋律的花纹。母亲从昏迷中苏醒,站起身来。她全身素裹，好像穿着舞会的礼服一般。她环视四周，静悄悄地溜了过去，并向前伸出了双手。这个手势引起的反应是：从四面八方拥来了一大群默不作声的男女,成双结对地跳起了华尔兹舞。母亲踏着舞步混杂在人群之中,但幻影似乎害怕它眼睛里发出的光芒,都不敢看他。在这一场近结束时,她的力量耗尽,跌倒在地，但又坚持着站起

身来，还想加入舞蹈。此时，传来了敲门声。幽灵消失了，音乐也停止了，母亲发现死神站在她的门前。

《忧郁》圆舞曲的结构较为单一，篇幅也很简短（全曲演奏只六分钟）。乐曲开始时第一小提琴和大提琴用慢速度奏出的抒情主题，展示的是绵绵长夜的景象，令人感到压抑和凄凉：



这支沉闷的旋律结束后，传来了弦乐器用顿音奏出的圆舞曲节奏型，音乐的气氛这才开始活跃起来。接着，长笛和小提琴奏出一支迷人的歌唱性旋律，就像在阴暗中突然投射进一束明亮的阳光那样，使人耳目一新：



这支旋律还没有结束，单簧管和中提琴立即把它接了过去。经过几次反复，速度开始加快，气氛转趋热烈，整个音乐以一种极度兴奋的心情向前猛冲。忽然，在这样的高潮时刻出现了一个极富戏剧性的停顿，圆舞曲的节奏消失了，同时传来了先前的那个压抑凄凉的主题的个别动机，沉闷的气氛重又笼罩着音乐。最后，全曲以四把独奏小提琴轻声奏出这个主题的一个动机作为结束。

美国交响音乐作品

麦克道威尔

(Edward MacDowell 1861—1908)



美国作曲家、钢琴家爱德华·麦克道威尔在1861年12月18日生于纽约，是克尔特族在苏格兰的后裔。早在童年时，麦克道威尔即已显示出音乐与艺术的天赋。八岁，他开始随卡雷妮奥(T.Carreño,1853—1917）等三位拉丁美洲音乐教师学习钢琴。十五岁时，麦克道威尔和母亲迁居巴黎，并在音乐学院理论班听课，同时开始学习作曲。1877年2月，麦克道威尔正式入音乐学院，学习钢琴与视唱练耳。1878年9月9日，俄国钢琴家尼古拉·鲁宾什坦(N.Rubinstein，1835—1881)在巴黎博览会上成功地演奏了柴科夫斯基的《第一钢琴协奏曲》，麦克道威尔听了深有感触，他从巴黎音乐学院退学，来到德国，几经转换后，终于进入莱因河畔法兰克福的赫克音乐学院，他在这里随德国作曲家拉夫(J.Raff，1822—1882)学习作曲，同时继续深造钢琴，还学习对位与赋格等。1882年，通过拉夫的引荐，麦克道威尔结识了“钢琴之王”李斯特，拉夫还向李斯特推荐了麦克道威尔于1881年完成的钢琴作品《第一现代组曲》。同年6月，麦克道威尔去魏玛访问李斯特，并演奏了自己刚完成的《第一钢琴协奏曲》，受到了李斯特的好评。1884年7月9日，麦克道威尔在纽约与自己的学生玛丽安·内文斯结婚，后来他们又回到法兰克福，麦克道威尔在

那里教钢琴与作曲。翌年秋，夫妇俩迁居威斯巴登(Wiesbaden)，麦克道威尔在这里投身于音乐创作，共完成了三首交响诗(《哈姆莱特与奥菲莉娅》、《兰赛洛特与爱兰纳》、《拉米亚》)，八首钢琴独奏曲，两首钢琴二重奏，十一首歌曲，一首合唱曲，以及《第二钢琴协奏曲》。1888年秋，麦克道威尔返回美国，在波士顿以钢琴家身份露面，同时继续悉心从事创作。他在波士顿的年代是十分多产的，而且不乏佳作，作品有钢琴曲《林地速写》、《悲剧》奏鸣曲、《第一组曲》、《第二(印第安)组曲》等。1896年5月，麦克道威尔应聘担任纽约哥伦比亚大学音乐教授，在这里，他几乎把全部时间都贡献于创建音乐系的工作，在音乐创作上只写出了《第三钢琴奏鸣曲》(《挪威》)、《第四钢琴奏鸣曲》(《凯尔特》)和《海的乐曲》等几首钢琴作品，而且基本上停止了演出活动，仅在门德尔松无伴奏重唱俱乐部担任指挥。1904年麦克道威尔辞去了教职，是年底，出现某些精神病症状，次年即因患麻痹性痴呆而全身瘫痪，1908年1月23日逝世于纽约。

麦克道威尔是以浪漫派风格为主的作曲家。就像德沃夏克和格里格在他们的音乐中所尝试的那样，麦克道威尔试图使德国的浪漫主义传统适应于他祖国的需要，而把浪漫主义的冲动与民族主义的感情有机地融为一体。他的音乐有一种丰富而温和的抒情气质，一种真正的幻想力和诚挚的感情，这不仅表现在作品的优美旋律中，同样也体现在他那明显带有浪漫主义色彩的作品标题中。麦克道威尔的作品还时而带有民间风味，但他不像德沃夏克那样在很大程度上受到黑人主题的影响，而是向印第安主题寻求灵感，譬如他的《第二(印第安)组曲》和《林地速写》等许多作品便是这样。每当人们提到美国音乐，麦克道威尔的名字便会作为美国作曲家中的重要一员而呈现在眼前。而麦克道威尔本人对于"美国音乐"的态度则十分严谨，他说："我不相信这样的做法：'挖掘'一个那伐鹤(美国西南部印第安人之一族。——编者)主题，把它加工成某种音乐作品，并称之谓美国音乐。我们的问题并不那么简单。""我们必须获得的是代表美国人的特征的那种年轻、乐观的活力和勇敢、顽强的精神。这就是我希望看到反映在美国音乐之中的东西。"

第二(印第安)组曲

(作品第48号)

这首组曲作于1891至1892年间,而正式公演是在1896年1月23日,由波士顿交响乐团在纽约大都会歌剧院演出。当时,评论界对于这部作品贬褒不一,而且大相径庭。有人宣称组曲"有印第安风味,但并不优美",也有人认为"优美而缺乏印第安风味"。由于麦克道威尔曾对这首乐曲抱有很大希望,因此,听到这样的评论后,他深感沮丧,据说他曾这样说过:"你不能把印第安音乐在人民的喉咙里塞得满满的;他们不需要它。"然而,事实证明,《第二(印第安)组曲》仍不失为一部传世的佳作。

关于该曲的创作,麦克道威尔的学生、美国作曲家吉尔伯特(H. Gilbert,1868—1928)曾这样写道:"麦克道威尔开始对印第安民间传说发生兴趣,他很好奇,想听一听真正的印第安音乐……我给他带来了贝克(Th.Baker,1851—1934)的《论北美原始音乐》……他的《第二(印第安)组曲》的那几个主要主题便是从贝克的书中得来的……虽然所有的主题都或多或少被加以更改,但这些更改都着眼于使音更美,而且充分保持着原来的曲调,使人毫无疑问地感觉到它的那种粗野风味。"此外,乐曲总谱上所援引的麦克道威尔的一段说明,也有助于我们对作品的了解:"这部作品的主题素材大部分是受到北美印第安人旋律的启发。这些旋律偶尔同北欧主题相似,这一点对于英雄传奇的创作者来说是个直接的证明,它进一步确证了托尔芬·克尔塞芬[①]的中世纪北欧传说。"

《第二(印第安)组曲》共分为五个乐章,麦克道威尔是这样安排的:(一)传奇;(二)情歌;(三)在战时;(四)哀歌;(五)乡村节日。
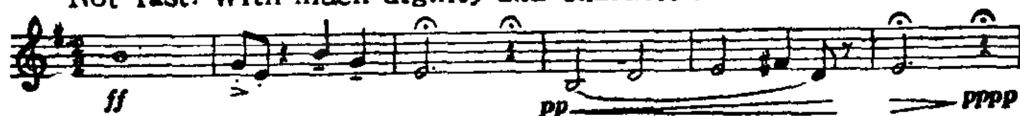
---

① 托尔芬·克尔塞芬(Thorfinn Karlsefin)是活动于1002至1007年间的北欧斯堪的纳维亚人首领,曾率领移民远征北美,并在北美建立了居留点。

（一）传　　奇

这一乐章据说是麦克道威尔受到美国诗人奥尔德里奇（T.B. Aldrich，1836—1907)的诗作——印第安传奇《米安托沃纳》的启发而写成的。由于作曲家并没有以诗中的一些小事件来暗示音乐的整个情绪与气氛，所以这段音乐不应被看作是同诗歌相应的音响表达，而应看作是诗歌特征所激起的音乐的倾诉。这里所采用的印第安主题，吉尔伯特认为是“出现在易洛魁人的宗教仪式上的。虽然在节奏时值方面有不少变动，但旋律的轮廓仍保留着”。乐曲开始是一个很有原始味道的短小引子，三支法国号在无伴奏的沉寂之中，以一个易洛魁主题从*ff*到*pp*的应答，生动地摹仿出印第安部落中的猎号声的特性：猛烈、粗犷，充满野性。

例329



速度增快后，进入乐曲主体，单簧管、大管和拨弦弦乐器轻快地呈示出易洛魁主题的一个变形，其发展益发兴奋炽热，展示出一个带有战斗意味的场面。

例330



与易洛魁主题形成对比的是一个抒情宽广的奇帕瓦主题，它的发展构成了具有印第安风格的音乐织体。

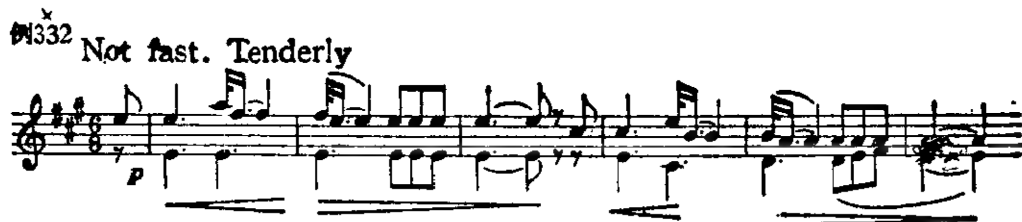
例331



（二）情　　歌

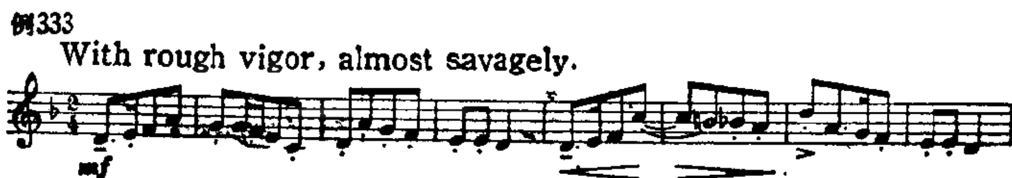
在这一乐章中，一首温和的艾奥瓦情歌几乎完整地被加以引用，

它最先出现在木管乐器上，后来发展为两个副句，其中一个副句在弦乐器上作为应答而出现。这首情歌十分纤弱，且带有哀怨情调，这种情调随着另一个特征更为明确的副句的引入而不断加强。

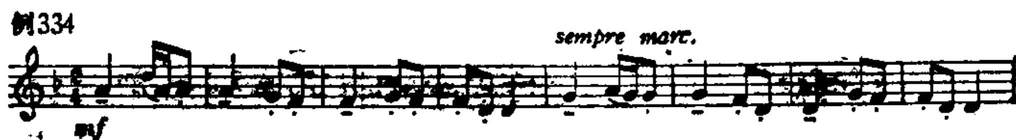


（三）在　战　时

第三乐章的音乐粗犷有力、近乎悍蛮，据说是麦克道威尔受到在大西洋沿岸的一个印第安部落中发现的一首歌曲的启发而写成的。麦克道威尔还认为，这段音乐与里姆斯基-柯萨科夫的交响组曲《安塔尔》第三乐章的主题十分相似。这里结合着达科他印第安人的一些特征，也是易洛魁人的战利品（从敌人头上剥下的带发头皮）舞曲的一个概貌。乐章的主要主题由两支长笛奏出，没有伴奏。



作为应答的副主题由两支单簧管齐奏奏出，同样没有伴奏。



这些素材以回旋曲形式来加以展开，临近结束，节拍的变换颇具特色，2/4 和 6/8 拍子交替出现。

（四）哀　歌

这是一首从基奥瓦曲调引伸出来的妇女哭悼亡儿的哀歌。和麦克道威尔的《悲剧》奏鸣曲一样，主题具有一种崇高的气质，它在痛苦

之中带有庄严的神情，从这一角度来说，这首哀歌堪与大师们的葬礼进行曲媲美。乐章以举行葬礼的钟声动机（由短笛、长笛和法国号奏出）作为开始，在这个背景上，加弱音器的小提琴声部以齐奏奏出了哀悼之歌，这个主题不久便得到中提琴的加强，随后又有一支法国号（为创造效果，这支法国号位于边幕后）与之应答。
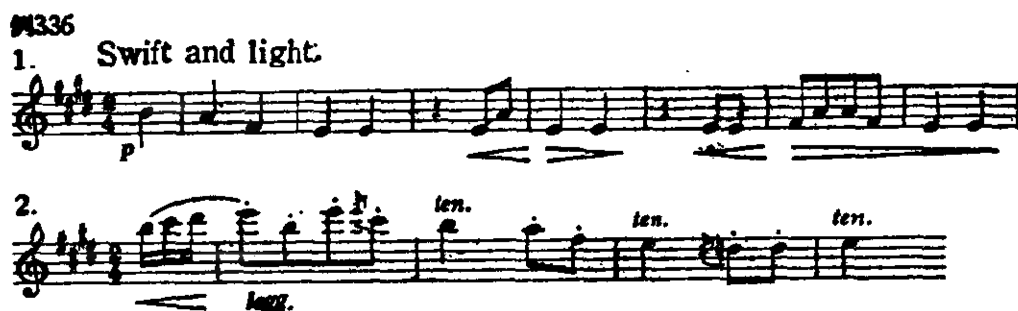
例335



（五）乡村节日

这一乐章采用的是同第一乐章主题密切相关的两个易洛魁曲调，前者由小提琴拨奏呈现，后者由长笛和短笛在弦乐器和木管乐器伴奏下奏出。这是一首印第安妇女的舞曲和一首易洛魁的战歌，它们表现出部落妇女们的节日舞蹈场面，同时暗示出印第安人不愿遭受白人杀戮与同化的反抗情绪。

例336



麦克道威尔的音乐中的民族主义色彩，不仅表现在音乐构思或民间主题的引用中，还体现在麦克道威尔坚持用英语来标注速度、表情，而不用传统习惯的音乐用语，这一做法也影响了他的一些学生。

第二钢琴协奏曲

（d小调　作品第23号）

1884年的一天，麦克道威尔和他的妻子在伦敦观看了莎士比亚

的名剧《无事生非》，当时麦克道威尔非常激动，他决心以剧中的男女主角——生性狂放而富于机智的帕度亚贵族培尼狄克与无忧无虑、爱说俏皮话的贝特丽丝——为题材，写一部交响诗，并立即付诸实施。然而，麦克道威尔未能如愿，取而代之的则是他的《第二钢琴协奏曲》，而且麦克道威尔还把未完成的交响诗中的一些素材转而运用于协奏曲的第二乐章之中。

一般来说，麦克道威尔是一个以写钢琴作品为主的作曲家，他曾说过："为管弦乐队写作是一回事，而让它们获得演出又是另一回事。一部作品在两三年内只演奏一次，不免令人扫兴。如果我为钢琴写大型作品，我就可以随时随地自己来演奏。"《第二钢琴协奏曲》就是麦克道威尔致力于大型钢琴作品创作的一部早期作品。虽然在该曲中缺乏他晚期的那种幻想力，但是明显的流畅与悠然自得，紧密而合乎逻辑的结构安排，以及作品中所充溢着的浪漫主义激情与优美的主题素材，使这部协奏曲成为麦克道威尔的最常演奏的作品之一。

乐曲按传统惯例分为三个乐章。第一乐章的音乐具有鲜明的对比性，这里有暴风雨般的热情，且由于技巧高超而显得光辉灿烂；而在由钢琴上的三个热情的华彩乐段隔开的一些较宁静的段落，又充满了阴郁的抒情性。乐章的第一主题先由加弱音器的弦乐器呈示，接着由钢琴即兴展开。这是一支充满乡愁的旋律，它作为贯串全曲的一个乐思，在第三乐章的引子乐段中重现。
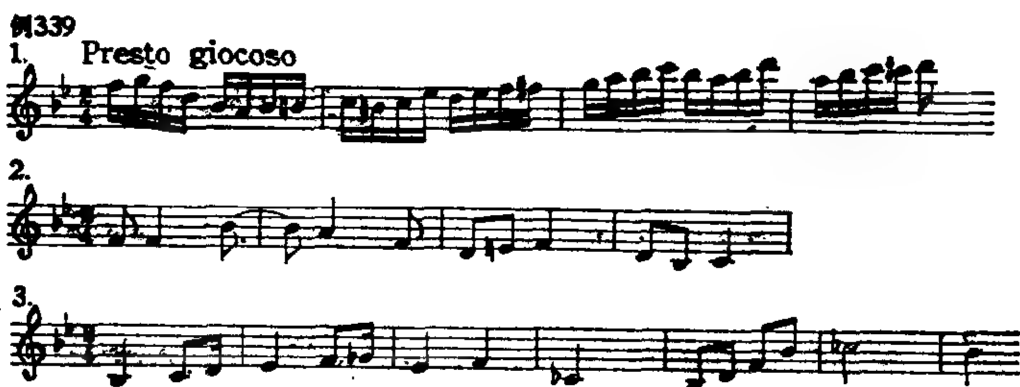


在第一主题的对比下，乐章的第二主题显得优美、明亮而活泼流畅：

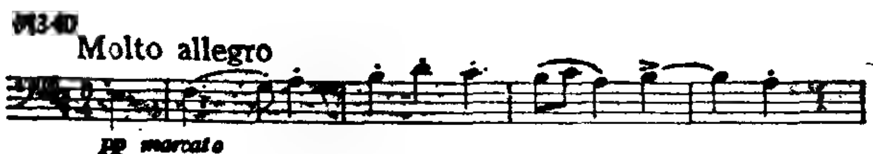


在第二乐章中，麦克道威尔一反传统地以一首急板诙谐曲取代

了通常的慢板乐章。整个乐章有着良好的写作效果，钢琴独奏的表现更是华丽辉煌，而切分音符的广泛运用又给音乐平添了一层爵士乐的色彩。在这个采用回旋曲形式的乐章中，包含有三个灵巧活泼的主题，首先露面的是乐章的主要主题，它那生气勃勃的、精灵般的活力，使得随后出现的两个副主题也受到了感染，显得熠熠生辉。



第三乐章以低音弦乐器奏出的深沉、孤寂的引子作为开始，它带来了钢琴上响亮有力的应答。在这样回顾了第一乐章中的乐思后，以钢琴低音区中一个颤音为衬托，单簧管和其他管乐器轻声奏出了乐章的欢快活跃的主要主题。



第二主题在整个乐队光辉灿烂的全奏中迸发而出：



音乐进入高潮后，全曲在凯歌般宏伟的气氛中结束。

艾 夫 斯

(Charles Ives 1874—1954)



美国作曲家查尔斯·艾夫斯在1874年10月20日出生于康涅狄格州(Connecticut)的丹伯里(Danbury)城。艾夫斯的父亲是个热衷于音乐实验的城镇管乐队指挥，对于练耳、多调性、多节奏、微分音、音响学和演奏上的空间关系等深感兴趣，且具有独到见解。父亲教育艾夫斯的方式十分独特，他让艾夫斯唱歌，自己用不同的调性作钢琴伴奏。他还以各种方式激发艾夫斯对音乐的兴趣——他让艾夫斯接触民间音乐，同时倾听巴赫、亨德尔、莫扎特和贝多芬的弦乐重奏曲与奏鸣曲，并使艾夫斯初步掌握了钢琴、小提琴和部分管乐器的性能。十三岁上，艾夫斯获得了当地一所教堂的管风琴师职位，并在父亲的乐队里打小鼓。有一次，当艾夫斯在城镇乐队演奏时，邻近一支乐队为一场棒球比赛来到镇上。两支乐队演奏着两首不同调性的进行曲，在大街上游行，交会而过。这时双方都想用自己的调性压倒对方，使之混乱；结果双方都没有丢脸，平安无事地各自离去。这件小事在艾夫斯心中留下深刻的印象，后来他在某些作品中把乐队分成两队，并各有一名指挥；以及在乐曲中广泛运用多调性手法，在一定程度上就是从这里受到启发的。

艾夫斯是在十三岁时开始尝试作曲的，而当他于1894年进耶鲁

大学音乐系时，他已经完成了几十首作品。在耶鲁大学，艾夫斯师从作曲家、音乐教育家帕克(H.Parker,1863—1919)，艾夫斯的《第一交响曲》就是在帕克的班上完成的。但是，由于艾夫斯的创作不受传统成规的束缚，他那带有许多不协和音的音乐使得他与老师的关系总是不很和睦。

1898年艾夫斯大学毕业，为了不让经济上的压力毁了他作为一个作曲家的独立性，以便“更好地、更纯真地、更有力地、更自由地表现自己的音乐才能”，他决心谋生于商界：从1902年起，他投身于人寿保险事业。在此后的约二十年间，艾夫斯的保险事业获得了很大的成功，他与迈里克共同经营的保险公司很快便在全国保险业中独占鳌头。音乐对他来说是一种业余活动，他利用一切业余时间——晚上、周末、假日——从事音乐创作，他的绝大部分作品都是在这一时期完成的，而在美国的重要作曲家中，他算得上唯一的一位非专业音乐家。然而，艾夫斯的绝大部分作品(尤其是大型交响乐作品)在他年满七十岁之前大都没有公演，就连一些乐谱(如《歌曲114首》和《第二钢琴奏鸣曲》等)也是艾夫斯自费出版的。而更重要的是长期以来的紧张生活使作曲家的健康受到影响：1917年生了一场重病，后遗症是心脏受损；1918年的一天夜晚，一次严重的心脏病发作使艾夫斯基本上终止了作曲生涯。此后的三十六年，艾夫斯的活动局限于修改和整理总谱，写作和口述《回忆录》，以及到欧洲各国观光旅游。虽然他能活着看到自己作为美国第一流作曲家之一而受到全世界的赞扬——他的《第三交响曲》于写成四十多年之后的1947年荣获普利策奖金，然而他的声誉来迟了，已经来不及影响他的创作。1954年5月19日，艾夫斯在纽约逝世。

艾夫斯的作品包括四部交响曲、两部弦乐四重奏、四首小提琴奏鸣曲、两首钢琴奏鸣曲，以及许多管弦乐曲，室内乐作品，钢琴曲和合唱曲，还有两百多首歌曲。艾夫斯的作品以标题音乐为主，其中以《第二钢琴奏鸣曲》为典范，该曲的副标题为“麻省康柯德：1840—1860年”，乐曲构思宏大，篇幅近乎冗长，其中的四个乐章分别为美国十九世纪的一些文学家——爱默生(R.W.Emerson，1803—

1882)、霍桑(N.Hawthorne,1804—1864)、奥尔柯特父女(the Alcotts,1798—1888,1832—1888)、梭罗(H.D.Thoreau,1817—1862)——的音乐肖像,这四个乐章由几个共同的动机互相串连,其中一个动机源出于贝多芬《第五交响曲》开始处那著名的"核心动机"。艾夫斯的《没有回答的问题》构思独特新颖,采用包括两名指挥的管乐器组和弦乐器组。作品提出了一些带有哲理性的问题,诸如人为什么学习,为什么工作,为什么而活着等。还有《新英格兰的三个地方》也很有名,在这首曲子中,两首不同速度的进行曲以 4∶3 的速度比率结合在一起。其他变换节奏的手法,如不对称节拍的相继出现或同时出现,以及小节内重音的变更,在艾夫斯的《第四交响曲》和《第一钢琴奏鸣曲》中亦可窥见一斑。
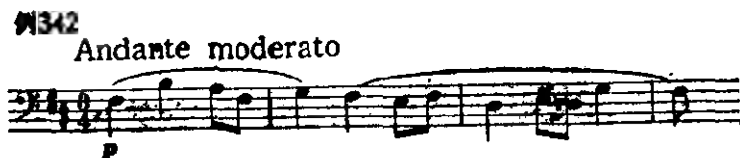
艾夫斯音乐创作的一个最大的特点是丝毫没有受到与他同时代的欧洲作曲家的影响。艾夫斯竭力反对偶像崇拜,着意创新,对于模仿他人的作品不屑一顾;早在少年时代,艾夫斯就热中于音乐创作中的试验与革新,他独自默默无闻地运用了一整套现代音乐手法:如多调性、无调性、复合节奏、复合速度、不协合音、密集音块等等,而这一切在十年、甚至几十年以后才出现在勋伯格、斯特拉文斯基、巴托克、普罗科菲耶夫、兴德米特等现代音乐家的笔下;艾夫斯实不愧为一个勇敢的先驱者。难怪勋伯格要把艾夫斯赞誉为一个保持了自己音乐的独立性的伟人。如果说艾夫斯的音乐还有缺少规则等缺陷,那么这主要应归咎于这些作品写成后大都没有得到公演,以及在艾夫斯的创作年代中缺乏接受建设性评论的机会之故。而历史上像艾夫斯那样仅仅以强烈的音响效果的想象力来创作,并获得了如此之成功,看来尚属绝无仅有。

第 二 交 响 曲

早在《第一交响曲》完成以前的 1897 年,艾夫斯即已开始构思《第二交响曲》了,当时,艾夫斯还是帕克班上的一名学生;这部作品的完成,看来是在作曲家从耶鲁大学毕业后的 1901 年。比起较多地

遵循传统手法的《第一交响曲》来，可以说，艾夫斯勇于创新的个性已在这部作品中初露端倪——那就是某些乐句的非正统变化、不协和和弦的运用，以及在乐曲中直接而大量地引用音乐材料。而就最后一点来说尤为突出：艾夫斯在这部作品中引用了许多“美国式”的素材，如引自美国作曲家福斯特(S.Foster,1826—1864)的《坎普敦赛马》和《老黑奴》等歌曲的旋律片段，还有其他一些如赞美诗、欢庆丰收的谷仓舞舞曲、美国内战时期的进行曲等旋律，甚至还有瓦格纳、勃拉姆斯、布鲁克纳乃至德沃夏克的音乐片段。艾夫斯引用音乐材料的方式与斯美塔那等欧洲民族主义作曲家截然不同，他有时部分地、有时甚至是完整地把他所引用的旋律叠置于自己的乐曲中，构造出一个有别于大杂烩的混合体。然而，从这部交响曲的风格和体裁方面来看，基本上还是囿于舒曼、勃拉姆斯的传统，这也许是由于受到作曲家的老师帕克的影响。关于这部作品的内容，用艾夫斯的话来说，表现的是作曲家的故乡——“康涅狄格州乡村雷丁(Redding)和丹伯里一带的音乐气氛，以及农村的民间音乐”。

《第二交响曲》共分五个乐章，其中第一和第四乐章篇幅较小，且旋律基本相同，听来就像是第二、第五乐章的一支前奏曲。中间乐章徐缓，与前后的乐章适成对比，因此，这部作品也可看作是快—慢—快结构的三乐章交响曲。第一乐章的第一主题流畅而带有田园风味，是以纯熟的模仿和对位的手法写成的，它在整部交响曲中占有至关重要的地位，可以说是贯串全曲的一个重要乐思。



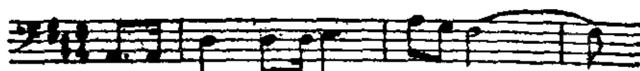
这个主题的旋律听来似乎还掺有些许赞美诗情调，然而，与其说这种情调来自美国清教徒传统的音乐，不如说来自布鲁克纳的奥地利天主教音乐更为恰当。乐章的第二主题旋律轻松开朗，就像是一群快乐的孩童行进在乡间小径上，不时传来嬉戏欢笑声。

例343



接着，乐曲以第一主题展开。当法国号带着一支具有典型的美国风味的曲调(取自《噢！哥伦比亚，海洋的明珠》)加入时，第二主题以其欢快的旋律充当伴奏，这也就是两支不同旋律叠置的手法。
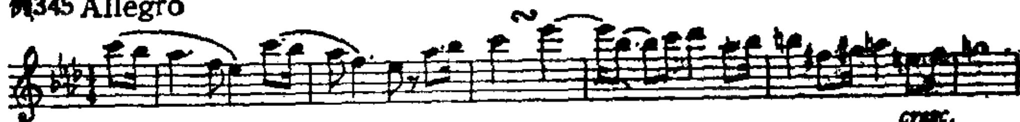
例344



第一主题再现后，双簧管以这个主题的一个朗诵调似的变体不间断地把音乐导入了第二乐章。

第二乐章的素材来源于艾夫斯在大学期间为纽黑文的海彼利翁(Hyperion)剧院乐队写的一些序曲，1900 至 1901 年经作曲家改编后收入《第二交响曲》。这一乐章采用的是较第一乐章更为严谨的奏鸣曲形式。乐章的第一主题强劲有力，且带有民间风味。

例345 Allegro



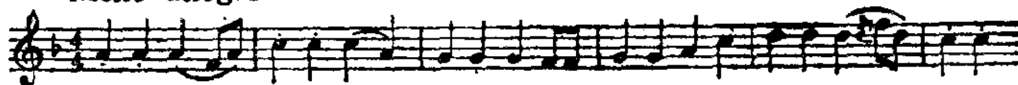
第一主题的乐思不久又得到小提琴上的一个果敢有力、带有进行曲风格的副主题的加强。

例346



第二主题是一支古朴而优美如歌的F 大调旋律，表现出乡村生活的宁静与安逸，它与第一主题那火热激昂的情调形成了鲜明的对比。

例347
Meno allegro



在发展部中，艾夫斯引进了若干新的素材，如作曲家所酷爱的贝多芬《第五交响曲》开始处“核心动机”的暗示，以及勃拉姆斯《第三交响曲》中几段音乐的直接引用。乐曲的再现部篇幅浩大，这里不但有前面各主题的再现，就连发展部的一些音乐片段也包括了进去，从而形成了“第二个发展部”。

如歌的柔板乐章以艾夫斯1896年为教堂写的一首《管风琴前奏曲》扩展而成，因而，这段音乐不但具有宁静、安详等美质，还带有肃穆、庄严的宗教色彩，反映出作曲家在管风琴和唱诗班音乐创作方面的一些特征。乐章开始是一个沉思般的引子，接着，弦乐器奏起了诚挚感人的主要主题：



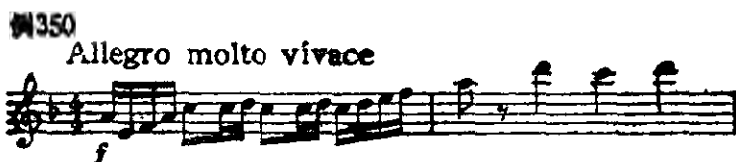
中段转入行板，在法国号、木管乐器组、小提琴声部律动般的传递中，音乐渐趋明朗，而当中段主题在小提琴上鸣响时，最初的那种带有哲理性的沉思般的情调全然为崇高的赞美诗似的音响所取代。



第四乐章是第一乐章的再现。除了配器色彩较浓外（第一乐章以弦乐器为主，第四乐章除增加木管与铜管乐器外，还启用了定音鼓），篇幅也短小得多。然而，这一乐章在全曲中的地位仍属举足轻重，它不仅为第一和终乐章提供了结构上的联系，而且还造就了一种精神上的一致性。此外，乐章结束处的一个过渡性乐段还为终曲的调性作好了准备。

第五乐章是全曲的高潮，同时也是众多美国歌曲的荟萃。整个乐章大致可分为三个部分，第一部分呈示主题，第二部分类似发展与再现的复合结构，第三部分为尾声。乐章一开始，第一主题就以其沸腾

的热情奔驰于小提琴上：



在《坎普敦赛马》和《草堆里的火鸡》等曲调加入并掀起高潮后，独奏法国号在小提琴伴奏下平静地呈示第二主题。艾夫斯告诉我们，这个主题部分源出于他的一首名叫《美国的森林》的早期作品，也有人认为这就是歌曲《老黑奴》的变形。



第二部分以第一主题的再现开始，接着是《噢！哥伦比亚，海洋的明珠》，最后是大提琴再现第二主题。在这些主题的再现间，还伴有不同程度的发展与充实。

尾声部分是全曲的总结，各种音乐素材，包括第二乐章的第一主题、终曲乐章的第一主题等在这里都以崭新的姿态出现，并形成了新的高潮。乐曲的结束音符十分奇特，是一个由半音音阶中十个不同音符（除第一音c和最后一音b外）组成的极其刺耳的不协和和弦，看来，这就是作曲家对传统惯例刻意嘲讽的态度在这部交响曲中的反映。

《第二交响曲》于作品写出整整半个世纪后（1951 年）由美国著名指挥家、作曲家伯恩斯坦(L.Bernstein，1918—　　）指挥纽约爱乐乐团首演。伯恩斯坦对艾夫斯评价很高，认为他是“在音乐上聚马克·吐温、爱默生和林肯于一身的人物”。

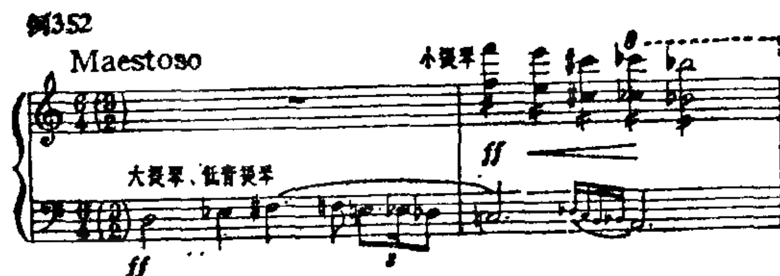
第 四 交 响 曲

科普兰曾经在一篇音乐论文中把“今天的音乐”分为四大类：第

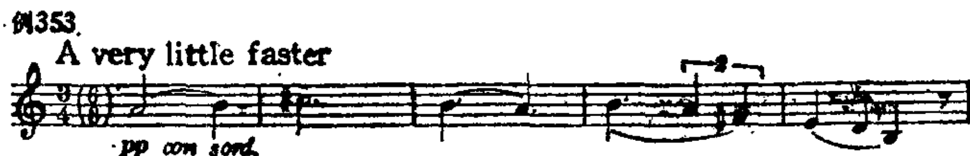
一类为"非常容易理解的",包括肖斯塔科维奇、哈恰图良和沃恩·威廉斯等人的作品,以及勋伯格、斯特拉文斯基的早期作品；第二类为"比较容易理解的",有普罗科菲耶夫和罗伊·哈里斯等人的作品;第三类为"相当难理解的",巴托克、米约、威廉·舒曼等人,以及斯特拉文斯基的晚期作品均是；艾夫斯的作品列为第四类——属于"极难理解的"。就这一点来说，艾夫斯的《第四交响曲》比起他的《第一交响曲》和《第二交响曲》等早期作品来，堪称登峰造极。这部作品完成于1916年,是艾夫斯的最后一部大型作品，乐曲阐释了作曲家的许多哲学思想，正如艾夫斯所追述的那样:"美学的纲领就是探索'是什么?'和'为什么?'——这是人类的精神在生活中的提问——的纲领。这就是那首前奏曲(指《第四交响曲》的第一乐章。——编者)的意义。那相继的三个乐章就是生活本身所提供的种种答复。"《第四交响曲》不仅构思宏大,乐队编制也很庞大,包括一支由长笛、小提琴、中提琴和竖琴组成的小乐队,一支混声合唱队，以及作为主体的管弦乐队。并动用了管风琴、一架由两名钢琴家作四手联弹的乐队钢琴和一架独奏钢琴。艾夫斯还要求各乐队分置，他认为:"如果演奏者像通常那样一组一组地安排在同一舞台上，音响效果就不能表达出音乐本身的含义。"因此，指挥这样分置的几支乐队通常需要二至三名指挥。而这些乐队全奏的音响更是气势磅礴——在乐曲的一些热情奔放的篇页中，不时可以听到以狂热多样的节奏和成堆的调性构筑起来的尤如两军对垒中刀剑发出的铿锵声般的音响巨流，然而一刹那间，音乐中又充满了新英格兰教堂的那种宁静安谧。从这种变幻莫测的音响色彩方面来看，艾夫斯这个"美国的印象主义者"堪与法国印象主义大师德彪西相提并论，所不同的只是艾夫斯的主题素材反映的主要是人,以及他们的思想、感觉与行动，而德彪西作品中的"人物"往往消失于风景中抑或隐匿于中世纪故事与朦朦胧胧的狂欢节氛围之中。

《第四交响曲》的第一乐章相当简短，类似整部作品的一首前奏曲。音乐以主体乐队、钢琴、大提琴和低音提琴的一声"深沉的叹息"开始,并立即转化为小提琴上来自《第一钢琴奏鸣曲》的一个基本动

机。



这声“叹息”引出了小乐队中长笛、竖琴和小提琴那仿佛从遥远的天际传来般的飘然欲仙的音响，暗示出“发出荣耀之光的景星”在夜空中闪烁。随即，第二声“叹息”引来了小提琴和独奏大提琴的陈述，这支曲调来自流行歌曲《不久以后的甜蜜》。



最后导入的是乐章的主要主题——为人声与小号设计的一支虔诚的曲调，援引自美国十九世纪圣歌作曲家梅森(L.Mason，1792—1872)的赞美歌《守夜牧人：请告诉我们这夜晚》，其歌词大意如下：
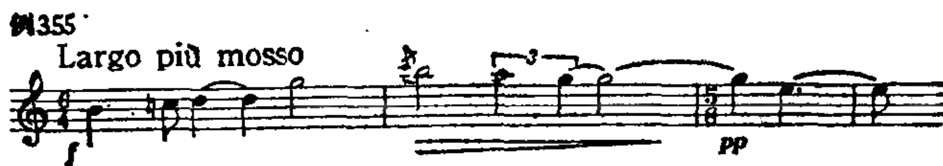
守夜牧人：请告诉我们这夜晚，
　出现了些什么应许的异象；
东方来客：看那边高山顶上，
　发出荣耀之光的景星普照四方！
守夜牧人：它可带来了什么欢乐或希望？
东方来客：是的，它带来了那一天，
　向以色列民应许的那一天。
　你可看见它那美丽的光芒？



在乐队以颇不协和的音响充当伴奏的同时，长笛和小提琴以梅森的《与主接近》一歌的旋律缠绕其间。合唱逐渐平静下来后，小乐队以竖琴和小提琴上的几个极其微弱（*pppp*）的和弦，表达出在寂静中注视那颗“发出荣耀之光的景星”的那种虔诚的思想感情。

艾夫斯把乐曲的第二乐章看作“前奏曲”中“是什么？”和“为什么？”的第一个答复。他说：“这不是一般人心目中的诙谐曲，毋宁说是一个喜剧——其中有令人兴奋的、从容的、俗世的人生历程与香客们穿越沼泽地和崎岖乡间道路的艰苦旅行形成的对比。偶尔出现的缓慢插曲——香客们的赞美歌——常常被前者挤掉或淹没。梦幻，或者幻想，最后为现实——《协和》中表现七月四日的铜管乐队、鼓队等所打破。”正如艾夫斯在他的《回忆录》中所提到的，这一乐章的某些篇页，也就是作曲家当时正在创作的《协和奏鸣曲》第二乐章中“天上铁道”乐思的配器。

第二乐章以低音提琴上类似第一乐章的两声“长叹”作为开始，它充满了不安和战栗，好似刚刚苏醒的城市期待着激动人心的一天来临一般。小提琴唱起了一首赞美歌，但歌声是那样的胆怯畏缩，以致于不时地为不断增涨的喧嚣所打断。



这种喧嚣随着歌曲《健儿们前进》的加入而达到顶点，随后又突然消逝，残留下小提琴上以《不久以后的甜蜜》为基础的一支朦胧的旋律，它以柔板速度坚持着，全然不顾不时袭来的快板那短暂的喧嚣。又一阵不断增涨的骚动袭来，整个乐队的强奏就此汇聚成一股宏大的、带有丰富多采的节奏和五彩缤纷的音响的浊流，浩浩荡荡地滚来。在这个高潮的顶峰，可以听到铜管乐器奏出的来自《红、白、蓝》的曲调片断。

例356



在接着的一个较为安静的乐段中，在钢琴花哨的伴奏下，独奏中提琴轻声唱出了一支优雅的旋律，这是对沙龙音乐的嘲弄性模仿，也是午后茶会中那种安谧的社交生活的写照。

例357



这支旋律先由长笛重述，后以变化形式出现在小号上。接着又是一个高潮，许多歌曲，如《安静之地》、《马沙安息在墓里》、《不久以后的甜蜜》等曲调在这里均以强奏混和在一起。高潮巨浪般过去后，仅留下独奏小提琴吟唱出的《安静之地》的曲调：

例358



突然，俗世的喧嚣又发起了冲击，《乡村乐队进行曲》、《扬基·杜德尔》、《进军佐治亚》、《很久以前》、《起床号》、《爱尔兰洗衣女》等曲调在这里交融一起，编织成一个欢庆节日的盛大场面。乐章的结束部分十分奇特，这是从整个乐队的轰然巨响到一个突如其来的消隐的转换，给人留下了未完成之感。

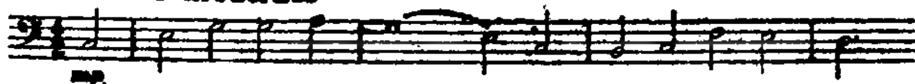
总的来说，这一乐章是以慢板的弱奏映衬着快板的强奏，音乐高潮叠起，对比至为鲜明。高潮的音乐浑然一体，却又没有明确的旋律性，所听到的一些旋律断片，也仅仅是高潮的巨浪中泛起的一层层飞沫，当然不能代表作为主体的高潮音乐。

艾夫斯把第三乐章看作“是什么？”和“为什么？”的第二个回答，并认为这是“生活在形式主义和拘泥仪式中的反应的一种表现”。要表现“在形式主义和拘泥仪式的反应”，艾夫斯能易如反掌地用音乐

描绘出一幅讽刺画。但是，在他那绅士般的性格中，更多的是想到以温存友好的方式方法来表现传统。所以，艾夫斯选了自己在耶鲁大学就学时所作的一首严格拘于学院形式的赋格曲（该曲在1896年经作曲家改编而用作《第一弦乐四重奏》）作为乐章的基本构思。因此，我们也得以在这一乐章中一睹作曲家早期创作的那种趋于成熟的风采。

赋格曲的主要主题缓慢、深沉，表达出一种沉思的、恬静的意境，这个主题部分来自赞美歌《来自格陵兰的冰山》。
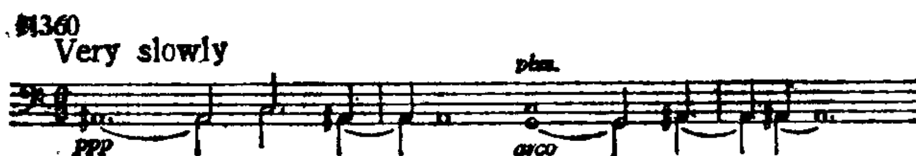
例359



随后，音乐以中提琴、法国号和小提琴的逐一加入，展开了一系列的密接和应，并一步步发展到乐章后半部分那宽广的赞美诗风格的复调音乐。

"最后乐章是前面内容的一个顶峰，在语词方面，它与生活的现实以及现实中的宗教经验有关。"这是艾夫斯在他的《回忆录》中引自贝拉曼（Bellamann）先生对《第四交响曲》的评论的一段话。艾夫斯接着还说："不知何故，我经常从这一乐章联想到圣餐仪式，尤其是好些年前在那古老的雷丁野营布道会上的一次圣餐仪式。大约在这一乐章的中部，有一段音乐暗示着一首缓慢的户外进行曲，它的主题部分地使人回忆起在某次古老的野营布道会仪式上人们高唱赞美歌《与主接近》的那种情调。我把它写成一首短小的管风琴曲，于1901年在纽约的中心长老会教堂演奏。"

艾夫斯以一句轻声敲出的长而复杂的打击乐器乐句作为第四乐章的开始。这是一个始终保持着的独立的节奏型，尽管在乐章高潮的巨大音流中它不时地被其他乐器的音响所淹没，但及至最后乐章逐渐沉寂下来时，仍可听到这一节奏型。乐章的中心主题由低音提琴以极其轻微的音响呈示，这支旋律来自歌曲《与主接近》。



随着低音提琴发出的一声第一乐章开始处的那种“叹息”，在小乐队的高音区升起了稀薄的音响，它带来了对“发出荣耀之光的景星”的遐想。此后，乐曲的节奏和结构变得复杂起来，音量也随之逐渐增强，一首又一首的赞美歌曲调加入到这雄伟庄严的进行中来，并围绕着中心主题从容不迫地构筑起乐章的高潮。最后，乐章以混声合唱队哼出的《与主接近》的曲调平静圆满地结束全曲。

在《第四交响曲》完成后将近半个世纪的1965年4月26日，指挥家斯托科夫斯基（L.Stokowski,1882—1977）在两名助理指挥协助下，指挥美国交响乐团首演了这部作品，当时已是艾夫斯逝世后的第十一个年头了。艾夫斯的作品最初没有得到应有的重视，有以下两个因素：首先，美国在第一次世界大战后的一段时期艺术上还处于相当保守的境地，并存在着一味寻求欧洲模式和标准的倾向；乐曲本身那令人难以置信的技术上的复杂性也是一个重要因素。难怪艾夫斯当时把自己的手稿交给某些指挥家、演奏家时，得到的回答几乎总是同样的一句话：“根本不能演奏！”

华盛顿的诞辰

——选自《假日》交响曲，第一乐章

《假日》交响曲，又名《新英格兰的假日》，是艾夫斯在1897—1913年间写成的四首乐曲的总称，而作为一部交响曲，这四首乐曲又可作为交响曲的四个乐章。四首乐曲以四季中的四个节日命名，它们分别为：1.《华盛顿的诞辰》（冬季，2月22日）；2.《阵亡将士纪念日》（春季，5月30日）①；3.《独立纪念日》（夏季，7月4日）；4.《感恩节》（秋季，11月的最后一个星期四）。由于受到这些标题的限制，各首

① 每年这一天，美国人用花饰祭南北战争以后的阵亡将士的陵墓。

乐曲均具有相当的独立性，关于这一点，艾夫斯认为："虽然这四首曲子起先是放在一起称为一部交响曲的，但它们同时又是分开的四首乐曲，可以被看作各自独立的曲子，并分别演奏（也可以被看作一个整体，并作为一个整体来演奏，这种看法和这样演奏也同样是很自然的）。……而且，在这四个乐章之间没有什么特殊的音乐上的联系，联系是有的——我是说，我没有意识到任何特殊的联系——这种联系引导着我，使我观察到：有相当多的比较大型的器乐曲（交响曲、奏鸣曲、组曲等）可能并非必然形成、或者并非原来企图形成一个完整到那种程度的有机体，以致如果有时将一两个乐章单独演奏，就会使一气呵成的感觉完全消失。"

然而，《假日》交响曲的各乐章虽然都有标题，却与标题音乐有所不同，这是"康涅狄格州某乡村城镇上一个男孩对一些假日的回忆，"或者说节日的气氛所留下的印象。这个乡村城镇，也就是艾夫斯的故乡丹伯里，而那些回忆当然也就是艾夫斯本人的回忆了。

《华盛顿的诞辰》是《假日》交响曲中的第一首曲子，作品的创作始于1909年10月22日。在发表于《新音乐》杂志的乐曲总谱上，有一段前言可作进一步的说明：

"'寒冷和孤独，'梭罗[①]说，'是我的朋友。现在，在风刮起来以前，该是去看看树上的雪的时候了。'

"在新英格兰的隆冬，有时候有一种凄凉萧瑟，没有一点风吹草动，却冷得刺骨，这种凄凉萧瑟在日暮时分稳稳地滞留于起伏的群山之上。在这样的情景中，仿佛大自然想要然而很难在那昏暗的景致中——在这平静而不安的单调中，勾勒出一幅美景来！大自然是否想反映出清教徒品质的严峻，或者反映清教徒的理想的自我牺牲一面？

"年长的乡亲们坐着

'围绕着洁净的翼状壁炉，

把屋子关得严严实实，与世隔绝，

① 梭罗(H.D.Thoreau,1817—1862)，美国超验主义作家。
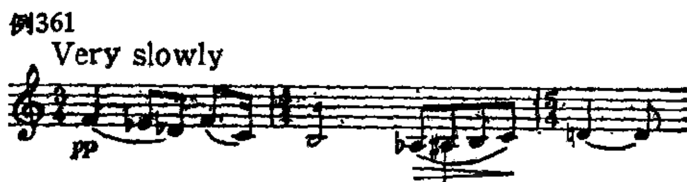
不让呼啸的北风吹入，
叫它的怒号碰到门窗玻璃，戛然而止。”

（惠蒂埃[1]）

“但是，对年轻一代来说，一个冬天的假日意味着行动！——他们穿过‘沼泽地’、翻山越岭，或徒步，或乘雪橇，冒着鹅毛大雪去参加中心区的谷仓舞会。由小提琴、横笛和法国号组成的乡村乐队奏起了无休无止的黑人舞曲联奏曲，小伙子们‘向舞伴致意，走向舞厅四角’，直到半夜；——当舞会散场时，大伙儿半开玩笑、半严肃地唱起了当时流行的感伤歌曲，其中必然包括《女士们，再见》，‘联欢会’终于被二月之夜的灰蒙蒙的萧瑟所取代。”

《华盛顿的诞辰》的乐队编制较小，相当于一个室内乐队，包括弦乐器、一个法国号、一支长笛、一组铃和一个单簧口琴[2]。乐曲共分为慢—快—慢三个部分，第一部分“描绘的是一幅关于新费尔菲尔德(New Fairfield)附近那凄凉萧瑟的寒冷气候的图画”，它以小提琴吟唱《可爱的家》的一个变形乐句作为开始，接着，法国号以《故乡的亲人》的曲调展现出寒夜的平静：

例361



小提琴把这个乐思接过去并加以发展。音量增强了，速度也随之加快，暗示出乡亲们围坐在火炉边闲聊的热闹场面。进入第二段后，音乐一扫先前那多调与无调性的音响，而以一支热烈的舞曲旋律展现出谷仓舞会的场景：

---

① 惠蒂埃(J.G.Whittier,1807—1892)，美国作家，诗人，废奴主义者。以上诗文引自惠蒂埃的诗歌《被雪封住》。

② 单簧口琴是一种原始乐器，据艾夫斯说：“在古老的谷仓舞中，几乎所有的人都在内衣袋里或靴统中带上一个单簧口琴……这种单簧口琴很少是作为一个音调乐器，而更多是作为一种鼓来演奏的。”

例362



第二支舞曲古朴典雅，其进行因启用单簧口琴而显得生机勃勃。

例363



忽然，一个由半音音阶中十二个不同的音组成的刺耳的和弦打断了舞曲的进行，把音乐带入了第三部分。在一把小提琴嘟嘟哝哝的伴奏下，第一小提琴唱起了一支感伤的悲歌：

例364



最后，长笛和小提琴梦幻似地唱起了《女士们，再见》的旋律片断，音乐渐渐地消失于寒夜的寂静之中。

独 立 纪 念 日
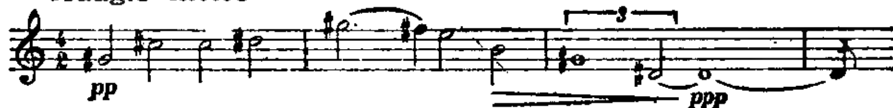
——选自《假日》交响曲，第三乐章

《假日》交响曲的第三曲《独立纪念日》的创作始于1911年，然而，当时这首曲子已在作曲家的心中酝酿了相当长的一段时间了。在艾夫斯于1932年口述的《回忆录》中，他回顾了该曲的创作："在写这首曲子的总谱时，我记得很清楚，有一种像一个男孩在7月4日这一天所感到的自由感，他要做他想做的任何事情。做这些事.就是他的一天。我写这首曲子时，感到可以自由自在地回忆一些当地的情况，把尽可能多的感情和节奏随意放进去，都放在一起。我做了我想做的，我确信这音乐永远不会被人演奏，也许永远没人能够演奏。"然

而，在 1932 年 2 月21日，美籍俄裔作曲家斯洛尼姆斯基(N.Slonimsky，1894—　　）在法国首都指挥巴黎交响乐团首演了《独立纪念日》和《华盛顿的诞辰》。

《独立纪念日》总谱最初发表于《新音乐》杂志，并附有前言："这是一个男孩的'四日'——没有关于历史的演说——没有'成年人'那种夸张的爱国心—— 他的院子里也没有什么节目！但是他知道自己在庆祝什么——知道得比县里有些政治家更清楚。他以自己的方式去庆祝这个节日，他的爱国心比起沙文主义来更加是大自然的近亲。他的欢庆从上一天午夜的寂静中开始，随着太阳的升起而变得喧闹起来。每个人都知道这是个什么样。紧接着每年一次的爆发似的欢笑声使城镇大厅沸腾起来之后，一枚火箭从教堂塔尖上方飞过，这一天就此结束。"

这首曲子的发展是一个逐渐增涨并最终达到总爆发的过程，无论从速度、音量或配器的复杂程度来看都是这样。乐曲以对孩提时代独立纪念日的平静回忆开始，曲调是艾夫斯最心爱的歌曲《噢！哥伦比亚，海洋的明珠》的一个慢速度的旋律片段。这支曲调先在小提琴上梦幻般地飘逸，接着又出现在低音提琴拨奏的朦胧音响中。



正如丹尼斯·马歇尔(D.Marshall,1942—1967）在他的出色的音乐论文《查尔斯·艾夫斯的援引：是风格，还是实质？》中所说，艾夫斯采用《噢！哥伦比亚，海洋的明珠》作为"这个作品结构的核心……整个乐章的一个结构上的框架，正如一首路德教赞美诗旋律被用作 J.S.巴赫的一个康塔塔乐章或一首管风琴赞美诗前奏曲的形式的典范和动机的源泉一般"。这支旋律在各乐段中以不同形貌反复出现时，还结合进十余首歌曲的旋律片段，渲染出节日里到处载歌载舞的气氛。乐曲的最高潮表现节日游行的盛大场面，这时，弦乐器以众多不协和音的急速翻腾，展现出欢乐的人群发出的巨大噪音。在

这轰鸣的音流中，伴随着教堂的钟声、礼炮声，游行队伍中一支管乐队踏着鼓点走来，它的乐曲声几乎被一阵阵袭来的噪音淹没了，但鼓的节奏始终保持着，暗示出游行队伍的步伐。

格 罗 菲

(Ferde Grofé　1892—1972)



美国作曲家、乐曲改编家费德·格罗菲在1892年3月27日出生于纽约的一个音乐世家，他的父亲是波士顿歌剧团的男中音，母亲是个很有才华的大提琴手，外祖父曾在洛杉矶交响乐团任大提琴首席达二十五年之久，同时，他的舅舅也在该乐团担任小提琴首席。五岁时，格罗菲开始随母亲学习读谱，并学习钢琴、小提琴与和声，还随外祖父学习中提琴。然而，全家一致认为格罗菲不应成为一名专业音乐家。母亲希望格罗菲成为一名律师，但他已被音乐深深地吸引住了，他卖掉了法律书籍，悉心倾听各种各样的音乐。在格罗菲从加利福尼亚公立学校毕业后的一段时期内，为谋生计，他尝试过各种职业——银行办事员，装订工人，印刷工人，司机等。而在业余时间，他的兴趣仍集中在音乐上；他为舞厅伴奏（时而拉小提琴或中提琴，时而弹钢琴），还学会了长号、短号、小号、中音法国号、鼓等乐器。1909年，格罗菲谋得了洛杉矶交响乐团中提琴手的职位。同年，他应约创作了一首进行曲，这个作品的成功解决了格罗菲一家一直关心的一件事——他们一致同意格罗菲投身于音乐事业。

对于发展新的乐器效果的兴趣以及对于把爵士音乐融合于严肃音乐之中的设想，使格罗菲与保罗·怀特曼(P.Whiteman，1890—

1967)走到了一起。当时(1920年),怀特曼正在组建他的"交响爵士乐团",格罗菲便成了乐团的乐曲改编者、钢琴演奏员,有时还客串担任副指挥或充当小提琴独奏乐师。格罗菲的第一首改编曲《窃窃私语》由怀特曼灌成唱片后,获得了成功,销售达一百五十万张。1924年,为格什文的《布鲁斯狂想曲》配器又使格罗菲声名大振。同年,格罗菲还写出了一部大型管弦乐曲《百老汇之夜》和一部音诗《密西西比》(后经改编,成为《密西西比》组曲)。1931年格罗菲完成了他最受欢迎的作品——《大峡谷》组曲,这部作品的问世使格罗菲从原来乐曲改编者的地位一跃而成为成功的作曲家。1932年,格罗菲离开了怀特曼,独自从事自己的音乐事业——作曲、改编和指挥。他的作品还有《钢铁》交响曲、《克努特·罗克尼》、《大都会》、《自由颂》、《马克·吐温》组曲、《车轮》组曲、《好莱坞》组曲等。1937年,格罗菲还在纽约卡内基音乐厅成功地举行了一次全部演出自己作品的音乐会,由他自己指挥;在1940至1941年纽约的音乐季中,他又一次指挥了自己的作品。

格罗菲的音乐风格以擅长绘画般的描写为主,这种手法听来好像是把门德尔松、德彪西的音乐奇妙地与瓦格纳的音乐融汇一体一般,给人以清新、热情、生动之感。异常鲜明的乐器色彩对比也是格罗菲惯用的手法之一,这使他的音乐显得层次分明、色彩绚丽,而爵士乐语汇的广泛使用又给他的作品带来了明显的美国气质。

1972年4月3日,格罗菲在加利福尼亚州(California)的圣莫尼卡(Santa Monica)逝世。

《大峡谷》组曲
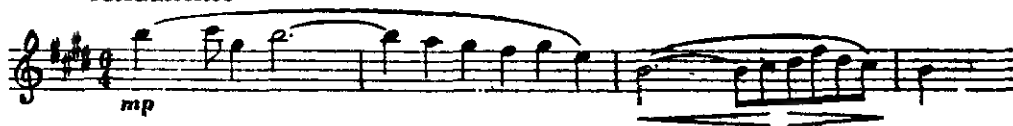
美国亚利桑那州西北部科罗拉多河的大峡谷,长达三百五十公里,宽六至二十九公里,景色蔚为壮观,是世界上罕见的自然奇观。大峡谷的断崖绝壁最深达一千六百二十米,由于各岩层质地不同,色彩也迥然相异,在不同时间的日照下,赤、橙、黄、绿、青、蓝、紫七色纷呈,仿佛是一条五光十色、斑斓夺目的彩虹;而在月夜,大峡谷又蒙上

了一层神秘的面纱，展现出朦胧而富有诗意的意境；如果适逢暴雨，这里又是另一番景象：在所有的小径上，水流瀑布般地沸腾着，谷底的科罗拉多河也会随之狂怒起来。这种富于诗情画意的景色，无疑刺激了作曲家的创作欲，同时也为作曲家提供了丰富多采的音乐创作素材。格罗菲曾多次赴大峡谷旅游，当时，他怀着激动的心情，决心以音乐来表达大峡谷变幻无穷的美。经过多年酝酿后，格罗菲在1921年写出了第一乐章“日出”，但到这部组曲全部五个乐章最终完成时，已是十年后的1931年了。

第一乐章　日　出

这是一幅沙漠上日出的风景画：朝霞在黑暗的夜幕上洒上黎明的彩色斑点。当太阳从地平线上冉冉升起时，它那彩光四射的辉耀宣告新的一天来到了。

乐曲以定音鼓上轻微的滚奏开始，这种朦胧的音响描绘出了黎明前的黑暗。接着，小提琴上的持续音和单簧管上的上升音型的加入为音乐带来了生机——它唤来了短笛悦耳的鸟鸣般的音响。这是乐章主题动机的最初表露，经过长笛充实后，形成了由独奏英国管奏出的完整的日出主题：



这个主题在长笛和英国管上不断重复的同时，其形貌也不断变化，暗示出在不同的光线下大峡谷所呈现出的种种色彩与英姿。而当这个主题最终发展为弦乐器优美抒情的咏唱时，仿佛一轮红日喷薄而出，放射出万道金光，音乐顿时变得宽广明亮。



结束部分是整个乐章的高潮，先前两个主题在打击乐器和铜管

乐器支撑下相继再现，展现出一幅用明亮艳丽的色调描画出来的大峡谷的风景画——在灿烂的阳光照耀下，大峡谷的岩壁和谷底的科罗拉多河显得璀璨耀眼，熠熠生辉。

第二乐章　五光十色的沙漠

沙漠是寂静而神秘的，同时也是美丽迷人的。当太阳的明亮光线反射在雄伟的岩壁上时，一片五光十色的光芒倾泻于大峡谷附近的沙地上，景色好似在一张巨大的画布上浓重地涂满着大自然本身的种种混合颜料。组曲的第二乐章表现的就是这种意境。
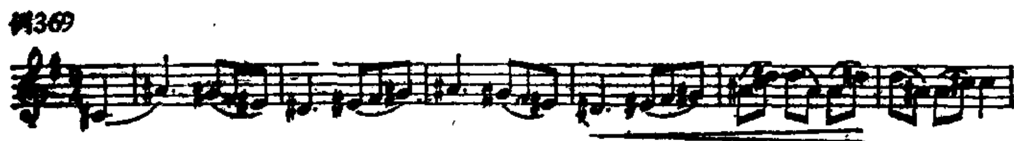
第二乐章一开始，在小提琴与长笛上一个持续长音的惨淡凄凉的背景上，低音单簧管和中提琴以一个神秘的带有东方色彩的主题，表现出烈日下沙漠中炙热蒸腾的景象。而在这个主题迟缓虚幻的进行中，木管乐器和钢片琴不时以一声声尖利的不协和和弦穿插进来，展现出沙漠中另一种扑朔迷离的海市蜃楼般的奇观。

例368



乐章的中间部分是一支对比旋律，由英国管和小提琴奏出。这支曲调甘美抒情，尤如沙漠中的一片绿洲。

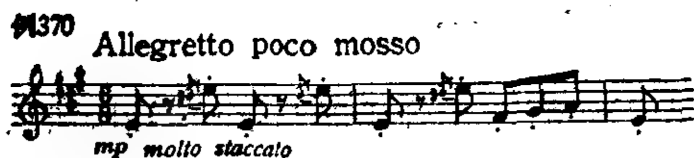
例369
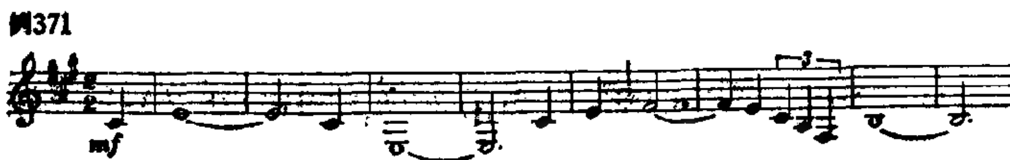


第三乐章　在山径上

一名游客骑着小毛驴行进在大峡谷的山径上。驴蹄的得得声为牧童的歌声提供了一个不寻常的节奏背景。潺潺的流水声暗示出科罗拉多河瀑布的美景。不久，一所孤零零的小屋映入眼帘，当游客走近小屋时，可以听到八音盒发出的叮咚声。游客们在小屋前歇息片刻后，以更轻快活跃的步伐继续向前行走，最后消失在远方。

这是组曲中效果最好，也是最受欢迎的一个乐章。在乐章开始的一个引子中，整个乐队以一个响亮的齐奏滑音来模仿驴叫声。接着，独奏小提琴奏出的华彩乐段尤如驴叫声在峡谷中的阵阵回声般不断传来，经久不息。进入乐章主体后，在打击乐器模仿驴蹄声的节奏中，双簧管断断续续地奏出了一支带有爵士味的诙谐曲调。据说，驴蹄的节奏是格罗菲从芝加哥他所住的一家旅馆外的打桩机喧闹声中得到的启发，至于那支诙谐的曲调，其灵感来自他儿子的童车的咿呀声。



驴蹄声在一个渐快之后忽然消失，化作低音单簧管上的一个下行音型。而当驴子那怪诞的嘶鸣声重又响起时，在驴蹄声和诙谐曲调之上，飘荡着独奏法国号奏出的一支宽广的牧童曲调：



乐章的中间段落具有梦幻般的宁静，它以钢片琴上清泉般的音响为基础。乐章的结束部分是管弦乐队全奏的高潮，其放荡不羁的奔驰，是游客驱驴在山径上疾跑的写照。

第四乐章　日　落

一道夜晚的阴影在金黄色的天际掠过。黄昏时分的平和与幽暗慢慢地降临到峡谷上。而当夜幕将峡谷笼罩在它那黑暗的斗篷中时，远处传来了几声野兽的凄厉叫声。

乐章一开始，四支法国号先后以很强（*ff*）和很弱（*pp*）的对比音响回声似地奏起了一个狼嗥般的旋律，暗示出夜晚即将来临。



在长笛与钢片琴流水般清晰流畅的音响中，细分成五个声部的小提琴以泛音奏起了一个平静而带有落日的感伤情调的旋律：



这支旋律在双簧管、木管乐器与弦乐器组、法国号与大提琴的重述中不断发展，同时也不断变换色彩：时而满怀柔情，时而又如落日在天空中布满红霞一般，显得壮丽辉煌。待到长笛与法国号奏起这支旋律时，夜幕已伴随着竖琴上的"晚祷钟声"而降临。最后，又传来了轻微的兽鸣声，于是，音乐悄悄地消逝在远方。

第五乐章　大　暴　雨

大峡谷的暴雨格外壮观：闪电划破漆黑的夜空，勾勒出峡谷岩壁的轮廓；震耳欲聋的雷声不绝于耳；暴风骤雨铺天盖地席卷而来，具有压倒一切的威势。雨过天晴，大峡谷在月光中展现出焕然一新的英姿。

音乐以小提琴在高音区对第三乐章中的牧童曲调的回顾作为开始，这里描绘的是寂静的夜空的虚幻景象。不久，音乐中又引入了第一乐章中部宽广抒情的主题乐思，进一步表现出夜色之美。随后，弦乐器组以一个不安稳的下行音型暗示出一场大暴雨即将来临：



大提琴伴随着锣声低声吟唱着，这是大雨前不祥的短暂沉寂。随

着小提琴高音区的一连串尖利的滑奏，一场暴雨终于来临。顿时，钢琴飓风般的刮奏、管乐器气势磅礴的咆哮、定音鼓和钹模拟出的电闪雷鸣，伴随着弦乐器雨幕般的不协和音响，交相发作。乐章最后的篇页是全曲的高潮。在整个乐队的全奏中，铜管乐器以第三乐章的牧童曲调颂歌般地唱出了作曲家对大峡谷无限崇敬的情怀。

暴风雨乐章是作曲家对于暴风雨的亲身感受的结晶。早在格罗菲八岁那年，在德国经历的一场大雷雨使他记忆犹新，而这段音乐更直接的灵感，看来来自他在北密歇根的一次钓鱼旅行。当时，一场暴风雨把作曲家困于帐篷中，他聆听着大雨敲打四周帐篷的声音，萌发了用音乐来描绘这个惊心动魄的场面的念头。

总的来说，格罗菲的《大峡谷》组曲是一部以绘画般描写见称的作品，虽然作曲家在这里也糅合进了一些爵士乐的手法，但这只是作为乐曲的美国气质的一个标志而已。

哈 里 斯

(Roy Harris 1898—1979)



美国作曲家罗伊·哈里斯在1898年2月12日生于俄克拉何马州(Oklahoma)林肯县(Lincoln),他的父母亲都是苏格兰一爱尔兰籍的拓荒者。五岁上，由于疟疾流行，全家迁居加利福尼亚州。哈里斯在小学时代即开始接触音乐，先后在母亲及当地一名教师指导下学习钢琴，还自学风琴和单簧管。1919年，哈里斯入加利福尼亚大学南部分校学习哲学与经济，并兼修和声学，还在作曲家、音乐教育家法韦尔(A. Farwell, 1877—1952)的指导下学习作曲。1926年3月15日,哈里斯的第一部作品《雨天的印象》在洛杉矶首演，这部作品受到了美国作曲家、指挥家汉森(H.Hanson，1896—　)的竭力推崇,而汉森于4月23日在纽约州罗切斯特(Rochester)指挥演出该曲的成功，又使哈里斯获得了一笔由热情的听众募捐给他出国深造的资金。当年，哈里斯来到巴黎，在著名女音乐教授布朗热(N.Boulanger, 1887—1979)门下学习作曲。1927年,哈里斯推出了他的第一部成熟的作品——为弦乐四重奏组、钢琴和单簧管而写的协奏曲,这部作品在巴黎的首演获得了极大的成功,次年即被介绍到了美国。

1929年,哈里斯不慎跌交,因脊椎骨折而中断了学习。回美国后，

他做了一次极为困难和痛苦的手术。手术获得了意外成功，使哈里斯得以完全恢复健康。然而，这一不幸事件对哈里斯的音乐创作来说却是一个转折点：在卧床疗养期间，他不得不改掉以前在钢琴上作曲的习惯，而在病床上直接以每件乐器所具有的音乐语汇来进行创作。这不仅开阔了他的乐思的活动范围，而且使他所偏爱的对位法有了用武之地。

室内乐作品在哈里斯的创作中占有一定的地位，有人还认为哈里斯的《钢琴五重奏》和《第三弦乐四重奏》等作品奠定了伟大的音乐语汇的基础。哈里斯运用若干首美国民歌和通俗歌曲而创作的七乐章套曲《民歌》交响曲，以及《人声》交响曲、《占领之歌》等作品，也是卓有成就的。而哈里斯最大的成就在于另外的十一部交响曲，其中以《第三交响曲》最为著名。具有宣言性质的《第五交响曲》写于第二次世界大战期间，作品的题献是：献给英勇的爱好和平的苏联人民；哈里斯在 1958 年 10 月还专程赴莫斯科指挥了这部作品。哈里斯的音乐风格是非常独特的，他很少以美国民间歌曲和民间舞蹈的旋律、节奏型或和声形式作为自己创作的楷模（《第一交响曲》、《第二交响曲》和《民歌》交响曲除外），而是以绵长而流畅的旋律线、不对称的节奏、生硬的结构，以及对其他时代的音乐技术的偏爱（如十六世纪盛行的复调音乐等），写出了具有美国特色的音乐。在他的音乐中，有着美国西部大平原的广袤、清风拂面般的新鲜感，以及美国人的乐观、热情、风趣，却没有一点颓伤或黯然之感。

哈里斯一生从事音乐教育，从1933年开始，他先后在普林斯顿的威斯敏斯特合唱学校、朱丽亚特音乐学院、科内尔大学、印第安纳大学、波多黎各泛美大学、加利福尼亚大学等校任教。1979 年 10 月 1 日，哈里斯在加利福尼亚南部的沿海城市圣莫尼卡（Santa Monica）逝世。

第 三 交 响 曲

哈里斯的《第三交响曲》在 1938 年末写毕，于 1939 年 2 月在著

名指挥家库谢维茨基(S.Koussevitzky,1874—1951)指挥下由波士顿交响乐团举行首演,获得了空前的成功,音乐界和广大听众给予了极高的评价:当时年仅二十岁的哈佛大学学生、如今已享有盛名的美国作曲家、指挥家伯恩斯坦(L.Bernstein, 1918—)认为:哈里斯的这部交响曲"在各方面都已成熟,而且美妙得体,富有表情,同时又十分严谨,感人至深";库谢维茨基则称它为"迄今为止在美国写出的最伟大的一部管弦乐作品";《现代音乐》杂志(1939年10—11月号)也撰文赞扬了这部作品:"可以很有把握地说,迄今为止,在美国的音乐创作中没有一部作品可以同它媲美。在素材的重要性,处理之宽广和意义之深长,以及悲剧性的含义,戏剧性的强烈、集中,和那扣人心弦的美,光辉闪烁的音响等方面,它在美国音乐艺术中是无以匹敌的。这儿有写西部堪萨斯的凄凉、荒芜的辽阔土地、写夜色笼罩的大草原的音乐,有写美国人那种久久不散的阴郁、绝望和勇气、败北和胜利的音乐,以及写美国人的抱负的音乐。从低音弦乐器上那些开始的短句的大扫荡起,通过具有田园风味的中间乐段,直到哀歌和最终高潮的持续的隆隆轰鸣,都使人不可避免地感到一种冲击的力量。"

与古典交响曲不同,《第三交响曲》只有一个连续的乐章,这种结构本身就强调出了乐曲的高度统一性;它是一个非常有机的整体,给人以一气呵成的感觉。根据作曲家为该曲写下的提纲,作品的各个部分相继表现出来的情绪是:悲剧性的、抒情的、田园风味的、赋格式戏剧性的,以及戏剧—悲剧性的。乐曲开始是低音弦乐器奏出的冗长、缓慢而深沉的引子,这就仿佛是美国西部大草原的写照:辽阔、凄凉,因而配器也相应地显得十分贫乏。接着小提琴声部带着新的和声色彩加入,给音乐带来了一线生机:
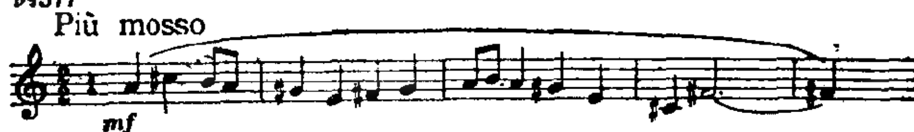
例375



在下一个段落中,旋律线变得更为优美,也更富有生气;这里形成了弦乐器上的一个高潮:
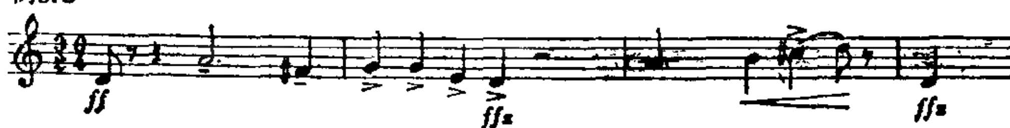


进入富有田园风味的段落后，在弦乐器神秘、纤细、繁复的背景音乐上，一个田园主题在木管乐器的独奏与各种组合中以千变万化的形式反复呈现：



和整部交响曲的发展一样，这段音乐也是以逐渐积蓄力量的形式写成的，它成功地过渡到了乐曲的最高潮——以铜管乐器和打击乐器为主的赋格段。这里的主题时而由法国号或小号嘹亮地奏出，时而出现在长号声嘶力竭的音响中，时而又在铜管乐器的赋格式传递中奔驰。虽然在整部作品中，直到现在刚刚开始启用定音鼓，但这正是人们期待着的音响：清晰而威风凛凛，它在铜管乐器的进行中不断崭露头角，有效地烘托出这段音乐的戏剧性气氛。

例378



在乐曲的尾声中，一条纤细而宽广的旋律线蜿蜒而来，抑制住了铜管乐器和定音鼓上的愤怒咆哮，使争斗的气氛得以逐渐缓和，并使充满战斗性的定音鼓化作了单纯的节奏型，而在这个节奏型上，铜管乐器和弦乐器各自唱起了一曲悲歌，直至全曲结束。

总的来说，《第三交响曲》的风格比较接近于贝多芬，而较少与那些浪漫主义大师相似。而就形式方面来说，这部作品反映了哈里斯对乐曲形式的探索，正如作曲家所说的那样，音乐作品的形式应该像

一棵树一样从种子里萌生出来，而每部作品都应该是由其素材来决定的一个新的形式。此外，灵活多变也是《第三交响曲》的一个显著特征，这不仅表现在配器方面，也反映在和声、节奏、旋律、对位诸方面。

格 什 文

(George Gershwin 1898—1937)



美国作曲家、钢琴家乔治·格什文在1898年9月26日生于纽约市布鲁克林(Brooklyn)的一个贫苦的俄国移民家庭，父亲为维持生活，曾从事开小饭店、小烟店等职业。童年时代，格什文基本上没有受过正规的音乐教育，只是到了十二岁家中购置一架竖式钢琴后，他才有机会学钢琴。十四岁起师从汉别泽(C.Hambitzer)，弹奏肖邦、李斯特和德彪西的乐曲。还请人教和声，并初步接触了乐理、对位法与配器。1914年，格什文在纽约"锡盘巷"(Tin Pan Alley)①的出版商雷米克(Remick)的公司中当上了钢琴师和歌曲宣传员，两年后，他辞去了该公司的工作，开始写作自己的作品。在1916至1920年间，格什文主要从事歌曲创作。由于格什文善于捕捉、吸收并改造当时轻音乐中的一些优秀特征(如旋律突出而富于表情、和声语言清新、节奏独特等)，他创作的《斯万尼》等早期歌曲以其通俗易唱和富于旋律性而流传甚广。同时，歌曲创作也为格什文此后较大型的音乐喜剧创作奠定了基础。格什文在音乐喜剧创作上的造诣是很深的，他的音乐精致典雅，曲调热情而富有魅

① 美国的流行歌曲作曲家和发行人集中的街巷。

力，且具有独创性，成功之作有《啦，啦，柳西尔》(1919年)、《可爱的小精灵》(1924年)、《奏起来，乐队》(1930年)等。1935年，格什文还完成了一部酝酿已久的黑人歌剧——《波吉和贝丝》，作品以美国小说家海沃德(D.Heyward,1885—1940)的小说《波吉》为蓝本，反映了南卡罗来纳州查尔斯顿鲇鱼巷的贫民生活。格什文为这部歌剧写的音乐以爵士乐为主，还引进了黑人的灵歌。《波吉和贝丝》在美洲和欧洲的许多剧院上演，获得了极大的成功，当然，作品也遭到了来自部分白人的贬损。

格什文音乐创作最大的价值在于把美国通俗音乐与音乐厅和歌剧院中的"严肃音乐"有机地糅和在一起，创作出一种所谓交响爵士乐的新范型。他这方面的代表作《布鲁斯狂想曲》(1924年)，曾被认为是"容许爵士乐从酒吧间门里探出头来"的第一个成功的尝试。此外，他还有《F大调钢琴协奏曲》(1925年)、交响诗《一个美国人在巴黎》(1928年)以及《第二狂想曲》(1931年)等。由于技术上的欠缺，格什文是靠着自学、靠着强烈的乐感、充沛的灵感以及天赋和直觉来进行创作的；诚然，在他的这些作品中也隐含着一些缺点，诸如结构上的臃肿、配器缺乏清晰度，以及除了采用单调的重复外在扩大乐思方面偶尔显得有点无能为力，但是，在精深的旋律、清新的乐思，以及受过基本训练的节奏感等优点的对照下，那些缺点就显得微不足道、瑕不掩瑜了。

格什文从1926年开始收集毕加索(P.Picasso, 1881—1973)和夏加尔(M.Chagall,1887—1985)等当代重要艺术家的绘画作品，并于翌年开始从事油画和素描的创作；有一段时期，他甚至把大部分时间用于作画。1933年6月，格什文正在好莱坞为一部电影配器，突然头晕病发，经诊断为脑瘤。由于发现得晚，格什文在手术后仅一个月的1937年7月11日于好莱坞逝世。为纪念这位杰出的作曲家，纽约爱乐交响乐团每年举行格什文作品专题音乐会。1945年，华纳兄弟影片公司(Warner Brothers)还以格什文的音乐及生平为基础拍摄电影，并十分恰当地将这部影片取名为《布鲁斯狂想曲》。

布鲁斯狂想曲[①]

在格什文生涯的早期，他就怀有成为严肃音乐作曲家的雄心壮志，因此，当保罗·怀特曼为组织"现代音乐实验"音乐会而约请格什文写一部"爵士协奏曲"时，格什文很感兴趣，他一直向往着写作搀有爵士乐因素的严肃音乐。格什文在一篇文章中就曾这样写道："爵士乐中既有点儿拉格泰姆，又有点儿黑人灵歌的成分，博采众长，真是一个大杂烩！"而这种富有活力的音乐，一旦结合进严肃音乐之中，必定会带来生机。只是怀特曼给的期限太紧（演出定于1924年2月12日，只有不到一个月的时间），而且他甚至早已发布了格什文将为这次音乐会作曲、并亲自担任钢琴独奏的消息。这样，格什文不得不抓紧构思了。

这部作品作为一部连贯的乐曲而定型，看来是在格什文为音乐喜剧《可爱的小精灵》的初演而去波士顿的旅途中。格什文事后曾这样描述："那是在火车上，可以听到铿锵的节奏和隆隆的撞击声，这种音响对作曲家时常起着刺激作用……我经常在噪音深处听见音乐。就在那里，我忽然从头至尾构筑出——甚至是跃然纸上——《狂想曲》的整个结构。我心里并没有新的主题出现，但我运用已经印入脑海的那些主要素材，来构想出整部作品。我所听到的就像是一种美国的音乐万花筒——我们那各族融合的幅员广阔的国家、我们的举世无双的民族活力、我们的布鲁斯、我们大都会的狂热……"从波士顿返回后仅一星期，除了少数钢琴独奏的华彩乐段外，格什文完成了全曲的钢琴谱。至于那几个华彩乐段，格什文准备留到首演时作即兴创作。

乐曲完成后，格什文为作品的标题大伤脑筋，直到离初演只有几天时才最后定名。当时，格什文和他的弟弟（一位抒情诗人）参观了一个图画展览会，展出习作中有《灰色情调》、《绿色情调》等标题，格什
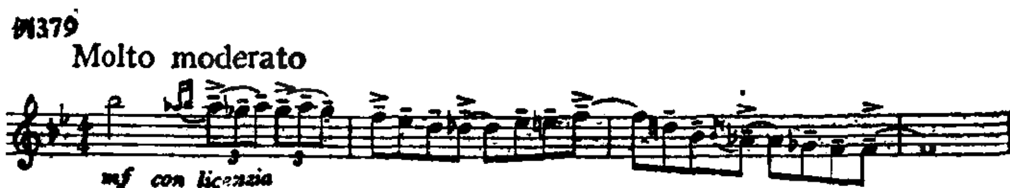
① 一译《蓝色狂想曲》。

文的弟弟受到启发，建议用蓝色命名，格什文同意了这种文字游戏，因为蓝色(blue)一词同作品中所采用的起源于美国黑人劳动歌曲和灵歌的布鲁斯(blues)曲调正好是同一个词。这种布鲁斯曲调最初形成于十九世纪末期，它产生于美国的各个不同角落，内容大都与尖锐的社会问题有联系：有的是穷苦人对痛苦命运的哀叹，有的是无家可归的流浪汉的歌，有的反映纽约贫民窟和新奥尔良与旧金山码头工人的艰苦生活和斗争，还有的则是对社会不平等、种族歧视的愤怒控诉。优秀的布鲁斯创作，形象地反映了人民内心深藏的思想感情，是美国人民的心声。

《布鲁斯狂想曲》是为钢琴和管弦乐队而写的类似单乐章的作品，其中主题的即兴式表达同交响性的发展有机地结合在一起，黑人布鲁斯音乐的调式和声因素、爵士音乐的强烈的切分节奏和滑音效果，都赋予这部构思独特的作品一种与众不同的色彩。格什文在这部作品中，对那些情绪全然不同的段落的安排，如抒情性与戏剧性、舞蹈性与歌唱性的对置，也颇具匠心。

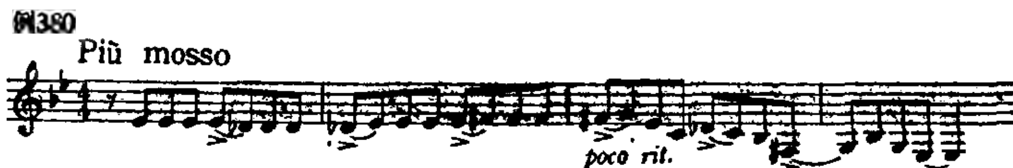
乐曲以独奏单簧管低音区里的一个颤音开始，这是一个上升音阶的基础，当音阶上升到最高一个音符时，作品的一个放任不羁的主要主题迸发了出来：

例379



接着，法国号和萨克管奏起了一个节奏性很强的主题，它和上述的单簧管主题情调十分接近，就像是这个主题的变形或延续，只是较前者更加强劲有力，而且显然带有舞曲风格：

例380



钢琴又以另一个变奏加入，并引向一个辉煌的、重述各主题的独奏。现在，主要主题以果敢有力的音响出现在乐队齐奏的音响中，明

亮的小号又奏起了一支开阔嘹亮的曲调，音乐就此掀起了一个异常活跃的新高潮。



从这里又滋生出一个充满生气的、诙谐的爵士乐片段：



乐曲的中段是一首弦乐器奏出的美妙歌曲，这是全曲的中心，也是美国音乐中最著名的段落之一。整个乐队欣喜地重复了这支旋律后，钢琴又简捷地加以阐释。这段音乐宽广流畅、温柔感伤，有一种类似柴科夫斯基《第一钢琴协奏曲》第一乐章基本主题的风格。



一个速度变化带来了乐曲的尾声，整个乐队以雷鸣般的气势再现了乐曲的主要主题后，就以一个渐强的和弦辉煌地结束全曲。

由于格什文创作《布鲁斯狂想曲》时时间十分紧迫，他对配器也没有把握，所以这首乐曲最初的配器是由格罗菲完成的，后来格什文又为这首曲子重新配器，这也就是现在演出的版本。格什文把这部作品题献给布鲁斯的创始者、著名黑人作曲家威廉·汉迪（W.Handy，1873—1958），并说："汉迪的早期布鲁斯乃是这部作品的先驱。"

音诗《一个美国人在巴黎》

曾经流传着这样一段趣闻：格什文在巴黎通过海底电缆与作曲家斯特拉文斯基通话，他问后者是否愿意收他为作曲门徒，学费多

少。斯特拉文斯基反问格什文每年收入多少，当斯特拉文斯基得知格什文的年收入是一个给人深刻印象的四位数时，据说他的答复是："你来给我上课，如何？"不管这段传闻是否可信，它至少证明了一点：格什文没有受过正规的音乐训练，又没有名师指点，但他的音乐天赋弥补了这方面的不足；而格什文应约创作他唯一的一部具有详细标题的音诗《一个美国人在巴黎》时，也正是处于这种状态：一方面，他已经以《布鲁斯狂想曲》和《F大调钢琴协奏曲》等作品名扬四海，另一方面，他仍在不断地学习。
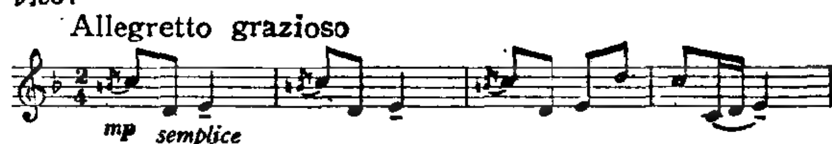
早在1926年格什文访问巴黎时，他就开始酝酿写作他的音诗《一个美国人在巴黎》，并初步构思了乐曲开始时的"散步主题"与作品的标题。1928年再次访问巴黎时，他在巴黎大饭店中大致完成了全曲。同年11月18日格什文完成了配器，12月13日，该曲由约稿人达姆罗什(W.Damrosch, 1862—1950)在卡内基音乐厅指挥纽约爱乐乐团首演。关于这部作品，作曲家曾有这样一段叙述："这个新作品，实际上是一部狂想曲性质的芭蕾，写得非常自由，是我迄今为止尝试过的最新的音乐。开始部分是以典型的法国风格——德彪西和'六人团'的风格来加以发展的，虽然主题都是新创的。在这里，我的意图是要描绘巴黎的一位美国游客在城里溜达、听到各种街道嘈杂声并感受到法国气氛时所获得的印象。

"正像在我的其他管弦乐作品中一样，在这个乐曲中我并不曾试图表现任何具体的场景。这部狂想曲的标题性仅仅是以一般的印象主义方式来表现的，因此听者可以像自己的想象力所描绘的那样去听这音乐。
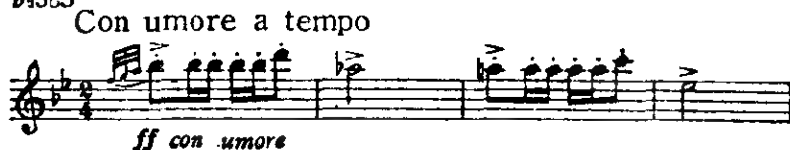
"开始处有一段轻快的音乐，后来便是一首有着强烈节奏潜流的富丽的布鲁斯。我们的美国朋友大概走进了一家咖啡馆，喝了两杯之后，忽然感到自己思乡病发作。这里的和声同前几页相比更为强烈，也更简单。这首布鲁斯上升到一个高潮，随后便是一个尾声，其中音乐的精神回复到表现巴黎印象的开始部分的那种轻松愉快和沸腾般的繁华。很明显，这位思乡的美国人离开咖啡馆来到户外时，已经摆脱了布鲁斯的魅力，又一次成为巴黎生活的一个机灵的观察者

了。在结束处，街道嘈杂声和法国气氛占了上风。"
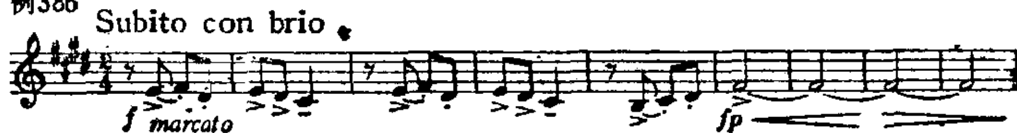
就形式上来说，这首音诗相当于一个扩大了的交响曲乐章，所不同的只是格什文在这里成功地处理了五个重要主题。乐曲一开始是"第一散步主题"，这也是贯串全曲的一条主线，表现美国客人漫步于巴黎的香榭丽舍大街时无忧无虑的神态。在这个主题生机勃勃的进行中，不时还可以听到怒气冲冲的喇叭声（这是四只由作曲家特地准备的真正的出租汽车喇叭）点缀其间，生动地表现出巴黎街头车水马龙的繁华景象。



一阵流行音乐的曲调在长号上响起，暗示出有一所咖啡馆就在附近，但美国人没有进去。随着同样富于节奏而精力充沛的"第二散步主题"在单簧管上鸣响，我们的主人公又开始了漫步：



在接下来的一段类似插段的对比音乐中，我们的主人公仿佛是经过了一座教堂，音乐变得轻柔、端庄。不久，随着"第三散步主题"的引入，音乐又恢复了先前的姿态，只是在富有活力的同时又增添了稳健的因素：



又出现了以独奏小提琴为代表的一个妇女的形象，美国人与她交谈了几句后，便拐进一家咖啡馆，在这里，独奏小号上的一曲呜咽般的真正的布鲁斯，表达了他的思乡之情：

例387



两支小号展示出的一个令人振奋的查尔斯顿主题打断了美国人的思绪，看来，他遇见了一位同胞——热情、欢乐而自信的查尔斯顿人。

例388



在异乡遇到同胞，当然是高兴事，因此，当布鲁斯主题再现时，也受到了这种情绪的感染，原先略带悲伤呜咽的音调现在充满了欣喜之情。“散步主题”又出现了，它们伴随着布鲁斯，以及巴黎城的喧嚣，将音乐导向结束。

F大调钢琴协奏曲

《布鲁斯狂想曲》的成功无疑刺激了格什文创作“爵士协奏曲”的欲望，翌年春，他便开始构思他的《纽约协奏曲》(后来定名为《F大调钢琴协奏曲》)，同年7月至9月间，他完成了钢琴初稿。由于格什文对《布鲁斯狂想曲》最初由格罗菲配器一事十分敏感，他决心自己来为这部协奏曲配器。格什文在谈到这一决心时曾这样加以解释：“许多人认为我的狂想曲只是偶然的成功。好吧，首先我要出来向他们露一手，让他们知道这里还有着更丰富的蕴藏呢。我决心写一部‘绝对’音乐的作品。顾名思义，那首狂想曲是从布鲁斯得来的印象。而这部协奏曲则同任何标题都没有关系。我正是这样把它写出来的。从这一实践中我学到了很多，尤其是在掌握乐器组合这一方面。”在刻苦的自学与钻研下，协奏曲的配器于1925年11月10日完成，为了确定一下音响效果，格什文租用了环球剧场，并雇请一支六十人

的乐队来作一次预审。达姆罗什博士听了试奏后印象很深，他证实了这是一部激动人心的、惊人的作品。达姆罗什后来还曾这样写道：

“各种各样的作曲家曾经在爵士乐周围打转，就像一只猫围着一盆热汤团团转，等着汤凉下来便可以享受一顿美餐而不至于烫伤舌头，因为他们的舌头至今还只习惯于古典派厨师手里滴下来的那些温和饮料。爵士乐小姐以迷人的节奏为装饰，到处跳舞，遍及世界各地……但是，尽管她走遍天下，风靡全球，她却没有遇到过一位骑士能将她提升到成为音乐界可敬的一员的地位。

“看来，乔治·格什文实现了这样的奇迹。他大胆地给这位独立无羁的、时髦的年轻小姐穿上了协奏曲这件古典服装，同时又丝毫无损于她那迷人的个性。他就是那位王子：这王子拉起灰姑娘的手，当众宣布她是一位公主，从而使全世界大吃一惊，无疑地也使她的两个妒忌的姐姐大为恼火。”

1925年12月3日，达姆罗什在卡内基音乐厅指挥了该曲的首演。听众的反应相当热烈，许多人认为这是格什文最优秀的一部作品，英国指挥家科茨(A.Coates，1882—1953)甚至把它列入了历来五十部最优秀作品的清单，理由是作品表达了目前这个时代。而《F大调钢琴协奏曲》是这份清单中唯一的一部美国作品。

乐曲按传统惯例分为三个乐章，第一乐章基本上承袭了奏鸣曲形式。在乐章开始的一个短小的引子中，格什文以打击乐器上的一个富于节奏性的动机，以及木管乐器和低音弦乐器上的“查尔斯顿动机”，为乐章激动而热烈的戏剧性气氛定下了基调。正如格什文所介绍的那样，这个“查尔斯顿动机”“是快速和跳跃的，它代表着美国生活的年轻和热情的精神”。



乐章的第一主题最初由独奏大管呈示，随后长笛、双簧管、单簧管与弦乐器渐次加入，最后，在铜管乐器支撑下，这个主题显示出一
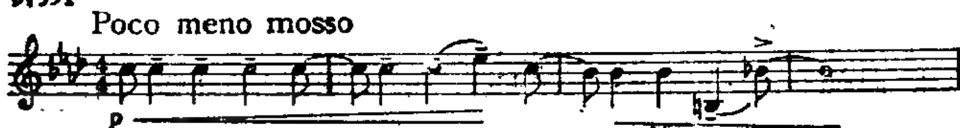
种骤增的力量。

例390
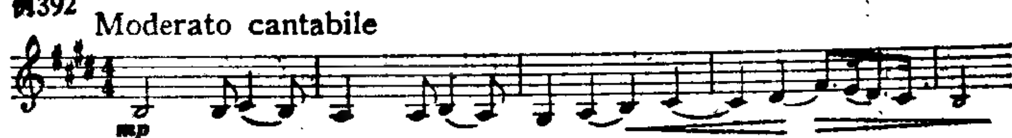


一个停顿后，钢琴在短促的滑奏引导下，带着第二主题加入。这是一支平缓、哀怨的旋律，它与第一主题激动、炽热的情调形成了鲜明的对比：

例391



在英国管和中提琴伴衬下，钢琴以这个主题展开了种种变化，并将音乐带入发展部。发展部主要处理第一主题和引子中的动机。其间，作曲家还安排了一个抒情主题，这是弦乐器上的一支宽广、徐缓的旋律，钢琴的伴奏环绕着它，不多久，乐队即以热情的音响接了过去。

例392



再现部短小精致，然而是倒置的：它以整个管弦乐队奏出的第二主题作为开始，随后是第一主题。乐章的尾声建筑在富于节奏性的引子动机上。

"第二乐章有一种诗意的、夜曲的气氛，曾经有人把它当作美国的布鲁斯，不过其形式比布鲁斯音乐的一般处理更为纯正。"格什文就是这样描述他的柔板乐章的。这个乐章以前后两个部分组成，前半部分开始时，以法国号和三支单簧管上朦胧的和声为背景，一个由加弱音器的小号呈示的悲恸而深深打动人心的主题飘然其上。这种悲哀感伤的情绪随着双簧管的加入而延续着，直到小号重又唱了起来。

例393 Adagio



在弦乐器活跃的节奏衬托下，钢琴带着一个活泼的主题加入。

例394 Più mosso



这个主题得到详尽的发挥后，小号的主题再现。乐章的前半部分以钢琴上的一个简短的华彩乐段作为结束。在后半部分中占主要地位的是一个浪漫的、狂想性的新主题，先由弦乐器奏出，接着移到钢琴上重复，最后整个乐队又以这个主题掀起了高潮。
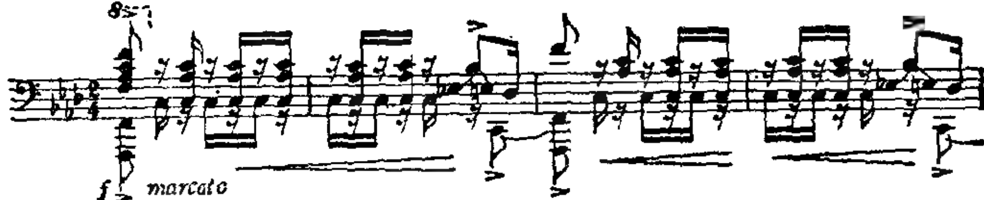
例395 Espressivo con moto



高潮以骤停告终。在钢琴伴奏下，长笛回顾了开始时的主题后，乐章在朦胧的气氛中，以飘荡着的一抹悬念平静地结束。

第三乐章就像是全曲的一个总结，这里既有新主题呈现，又有对前面乐章的一些重要主题的回顾。而且通篇保持同一速度，具有热烈的狂欢气氛。乐章采用回旋曲形式，其主要主题先由管弦乐队奏出，钢琴继而加以重述：

例396 Allegro agitato



接着是第一乐章第二主题的一个活跃的变奏，这段音乐由于节奏与重音的变换，显得异常活跃，而丝毫没有第一乐章中的那种哀怨情调。主要主题重又出现后，加弱音器的小号与弦乐器奏出了一个

新主题：

例397



随后，一些环绕着主要主题的小插段将音乐导向了建立于第一乐章第二主题之上的短小尾声。

科 普 兰

(Aaron Copland 1900—)



美国作曲家、音乐著作家、钢琴家、指挥家艾伦·科普兰在1900年11月14日生于纽约市布鲁克林区（Brooklyn）的一个俄罗斯-犹太移民家庭。幼年时随比他大七岁的姐姐学习钢琴，后师从沃尔夫松(Wolfsohn)等。中学时代，科普兰接触了不少音乐作品，尤其是里姆斯基-柯萨科夫的《舍赫拉查德》和德彪西的《牧神午后》，使年轻的科普兰大为激动，他立志要当一名作曲家。1917年中学毕业后，科普兰便在戈德马克(R.Goldmark,1872—1936)指导下学习和声、对位与奏鸣曲形式。1921年，科普兰在罗曼·罗兰的《约翰·克利斯朵夫》的激励下，以津贴和暑期做工的积蓄为盘缠，来到巴黎枫丹白露音乐学校，师从著名女音乐教授布朗热(N.Boulanger,1887—1979)，对此，科普兰曾回忆道："那是很不寻常的，从布鲁克林来这里后，举目无亲，却在布朗热小姐的午后茶会上遇见了这位巴黎的伟人。"在巴黎期间，科普兰还结识了鲁塞尔、普罗科菲耶夫、米约和库谢维茨基等作曲家、指挥家。

1924年科普兰返回美国后，开始陆续发表作品。科普兰的早期作品表现出对创作个性的探索：他希望像莫索尔斯基和斯特拉文斯基的作品富有俄罗斯风味那样使自己的作品带有美国风味，他曾说

过,“我一心想写具有特殊的美国风味的严肃音乐…… 我觉得奇怪,我们在严肃音乐方面不能搞出一些使人联想到美国的东西，让全世界承认它具有美国风格。”为此，科普兰有意识地培养自己对爵士乐的兴趣,写出了《剧场音乐》、《钢琴协奏曲》等作品;在这些作品中,他较多地应用了切分与多节拍节奏,以及布鲁斯音程等。与此同时,科普兰也培养了自己对雄伟因素、戏剧与悲剧因素的观念,这在某种程度上表现在《管风琴与乐队交响曲》中(该曲后经改编，列为《第一交响曲》)。

科普兰渐趋成熟后的作品,如1930年写的《钢琴变奏曲》和1933年完成的《小交响曲》(即改编后的《第二交响曲》)等,题材都很新颖,但显得十分严肃而生硬，他那复杂的现代音乐语汇使得他与听众疏远了。但他及时作了调整,他说:“忽视听众,继续写作，好像他们并不存在似的——这样做毫无意义。我觉得,值得作一番努力,看看我是否能以最简单的语言来说我所必须说的。”科普兰转而应用言简意赅、明晰清澈、直截了当的音乐语言后,进入了音乐创作的黄金时代,写出了芭蕾舞剧《小伙子比利》、《牧区竞技》、《阿帕拉契亚之春》、管弦乐曲《墨西哥沙龙》,朗诵配音《林肯肖像》等优秀作品。与早期作品相比,科普兰迈进了一大步,他那得心应手的出色技巧现在能很好地用在他的乐思上,而不是以乐思去凑合技巧了。然而,科普兰仍未放弃写一些完全抽象的音乐,尽管这些作品仅面向音乐厅听众。在这方面,可以推《第三交响曲》为代表。这部交响曲的个性与魅力在一定程度上来自美国民间歌舞，而作品所应用的素材却全然是科普兰个人的。此外,科普兰的管弦乐曲《内涵》与歌剧《温柔乡》等作品,也是传世佳作。

科普兰的音乐著作和他的音乐一样,表现出清晰、简练、有力的风格,作品包括《怎样欣赏音乐》、《我们的新音乐》、《音乐与想象》等。其中《音乐与想象》一书被认为是继斯特拉文斯基的《诗学》和兴德米特的《作曲家的天地》之后的一部很有价值的力作。科普兰还写了许多音乐论文,发表在各种期刊上,如《现代音乐》、《共和国》等。科普兰获得过许多荣誉,包括普利策音乐奖、纽约评论界奖、美国电影艺

术科学协会奥斯卡奖，以及美国自由勋章和国立艺术与文学协会金质勋章等，并在许多大学和学院获得荣誉学位。科普兰的指挥活动也很频繁——七十岁时，他已指挥过世界各国的五十支乐队。此外，他曾担任美国作曲家协会主席，美国音乐中心主任，库谢维茨基基金会董事，麦克道威尔协会董事等。

舞剧《小伙子比利》组曲

《小伙子比利》是科普兰三大舞剧（其他两部为《牧区竞技》和《阿帕拉契亚之春》）中的第一部，创作于1938年，是应美国大篷车芭蕾舞剧团指挥林肯·柯尔斯坦(Lincoln Kirstein)之约而作。剧中的主角比利是美国民歌和故事中的"坏人英雄"。这是一个真实人物，原名威廉·邦尼(William Bonney)，出生于纽约布鲁克林区。淘金热开始后，他随家庭迁居美国西部地区，他的生涯也就是从这里开始的。据说，邦尼十二岁时，已经常出入于沙龙和赌场，还曾刺伤了一个侮辱他母亲的人。随着年龄的增长，邦尼成了个身材高挑、优美，风度翩翩而无忧无虑的小伙子，他常参加舞会，是女士们特别喜爱的人。而另一方面，他又变成了一个恶贯满盈的杀人犯，杀人达二十一人之多。在他二十二岁生日前，他落入了圈套，被县行政长官枪杀。
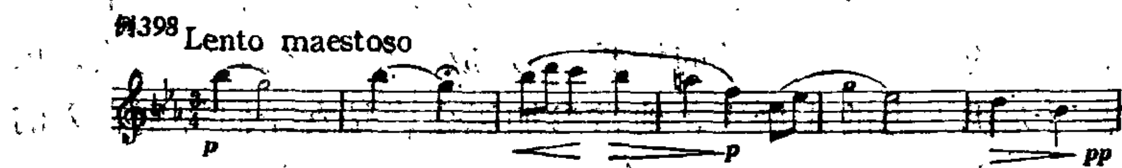
舞剧《小伙子比利》组曲改编于1939年，它包括了舞剧中三分之二的音乐。乐曲总谱上援引了科普兰的文章《牧童舞剧说明》中的一段文字，作为舞剧的一个梗概，可以看出，这个故事与威廉·邦尼的真人真事是十分接近的：

"剧情在空旷的大草原上开始并结束。舞剧的中心部分涉及小伙子比利一生的一些重要时刻。第一场是在边境城镇的一条街上。一些人溜达而过。牧童们进城闲逛，有的骑马，有的带着套马索。几个墨西哥女人在跳哈拉贝舞，她们的舞蹈被两个醉汉的殴斗打断。比利被这群人吸引，这时，人们第一次注意到和母亲在一起的这个十二岁的男孩。争吵变得越来越激烈，动起枪来了；不知怎的，比利的母亲中枪弹而死。比利毫不犹豫，在冷酷的狂怒中，他从牧童的刀鞘中

拔出刀来，把杀死母亲的人刺死。他的短促而出名的生涯就这样开始了。随后，比利生活中的一些插曲很快地连续出现。夜间，在星光下，他和一群逍遥法外的朋友悄悄地赌牌。比利以前的一个朋友帕特·加勒特带领一支警察队跟踪着他。接着出现一场追击战。比利被捕。举行了一次醉饮的庆祝会。比利被关进牢房，当然，他又奇迹般地越狱了。比利疲惫不堪，和他的女友在沙漠中休息(双人舞)。在熟睡中，他似乎感觉到阴影中有动静，一下子从睡梦中惊起。警察队终于赶上了他。故事到此结束。”

管弦乐组曲的音乐按故事情节的进展分为六段，全曲不停顿地连续演奏。
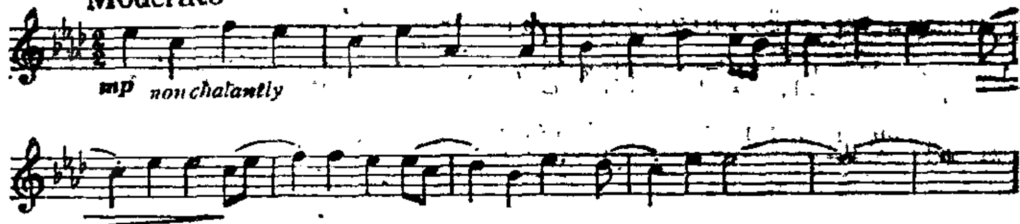
（一）辽阔的大平原——这段音乐原为舞剧中的序曲，看来是启幕前演奏的。它那慵困的进行和稀松的织体，是美国西部寂静、空旷的大草原的写照。乐曲以双簧管和单簧管奏出的一个抒情民歌主题开始，它为这段音乐定下了一个荒漠而稍许有点凄凉的基调。



乐队色彩逐渐浓重起来，暗示出下一首乐曲的热闹气氛。这时，从民歌主题中衍生出一支活泼的牧童曲调，它使人联想起欢乐的牧笛声。



（二）边境城镇的大街——如果说第一段音乐描绘的是人们随着淘金热的来临而迈着拖沓的步伐行进在大草原上，那么第二段音乐表现的是人们终于到达目的地——边境城镇的欢乐情绪，以及边境城镇居民的生活情景。这段音乐篇幅较长，科普兰在这里成功地糅合了约五首民歌的素材。最先出现的是短笛上一段欢快的旋律，这里采用了牧童歌曲《曾祖父》中的素材。

例400

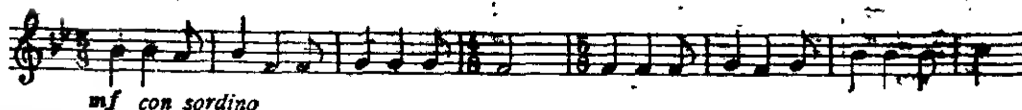

另一支激奋而有点滑稽的旋律与之呼应。

例401

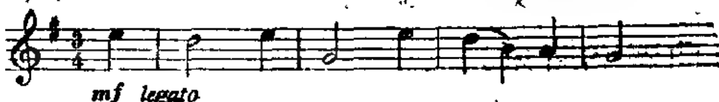

音乐逐渐沉寂下来，稍一停顿后，乐队以强音奏出了一个欢呼般的动机。就像是一阵阵的喝彩声，这个动机唤来了墨西哥姑娘的翩翩起舞；小提琴和中提琴奏起了一支活泼而富有生机的墨西哥舞曲。

例402


由小号吹奏的另一支取材于牧童歌曲的墨西哥舞曲旋律加入，它使音乐显得更加活跃了。
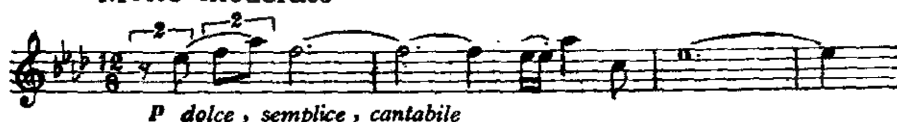
例403


进入结尾部分后，仿佛预感到悲剧即将来临，音乐中掠过一丝阴影，随着音乐渐渐沉寂下来，忧郁的气氛逐渐笼罩了整个乐队。

例404


（三）夜间的赌牌——在这段称为“赌牌”的音乐中，并没有争吵

得面红耳赤的赌博场面，而主要是描绘夜的寂静，其中有杜鹃的啼鸣，当然也搀杂着一些颓废的情调，仿佛是赌徒们的雪茄烟雾飘然而过。主题旋律是根据牧童歌曲《垂死的牧童》加以改编的，原来的歌词是："喔，不要把我埋葬在这荒凉的草原上。"



在结束处，小提琴上一些琐碎的音型停留在一个高音上，它使人有一种紧迫的感觉：警察即将来到，一场激战就要开始。

(四)枪战——这是整部组曲中最激烈紧张的段落，它与前一段音乐形成了鲜明的对比。这里有突如其来的枪声（定音鼓和大鼓），有连续的扫射（小鼓），有突然的疾跑（木琴与钢琴上的琶音），也有隐避处的窥视（小提琴上的高音），而更多的是扣人心弦的静默，它们构成了一幅腾挪跌宕的战斗场面。

(五)比利被捕庆祝会——这是一个狂欢饮乐的场面，由一首色彩斑斓的舞曲构成。由于附点音型的广泛应用，这段音乐给人以一个非常不稳定的印象，仿佛是醉汉的舞蹈，踉踉跄跄而滑稽可笑，看来，作曲家在这里也讥讽了警察们的自作聪明。



(六)尾声——无论就气氛或主题要素来说，这尾声与第一段音乐"辽阔的大平原"十分相似。音乐以一个下行音型开始，它那徐缓的进行带有浓厚的哀伤情绪。随后是四支法国号再现第一段音乐中的主题。和开始时相比，这支旋律显得十分悲壮，带有悲剧色彩。音乐进入高潮后，全曲骤然结束。

写舞剧音乐是科普兰的特长。他的舞剧音乐具有三个特征：首先是采用特异的节奏，从而使音乐生动活泼，富于机智，时而也带有

讽刺性，并能给人以新鲜感；其次是采用美洲固有的民歌旋律，使他的音乐具有一种丰富的抒情性和温和的感觉；第三，正如科普兰所说的那样，采用简捷单纯的手段以求得细腻的音乐表达，这也是科普兰在广大听众中大受欢迎的原因之一。

舞剧《阿帕拉契亚之春》组曲

舞剧《阿帕拉契亚之春》是科普兰与美著名舞蹈家玛莎·格雷厄姆(M.Graham,1900—　　)紧密协作的产物，是科普兰受伊丽莎白·斯普拉格·库立基(Elizabeth Sprague Coolidge)基金会的委托、以摄取玛莎·格雷厄姆的个性为出发点而写成的。作曲家曾以美国边境生活为主题写过三部舞剧，《阿帕拉契亚之春》是其中最后也是最美的一部。作品的标题是格雷厄姆小姐取的，据科普兰说："她是借用了哈特·克莱恩(H.Grane,1899—1932,美国诗人。——编者)一首诗的标题，纵然这部芭蕾舞剧与那首诗的内容看来毫不相干。"
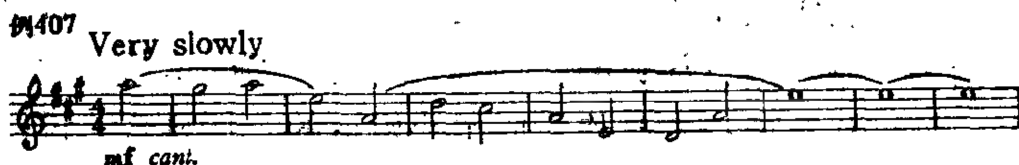
舞剧《阿帕拉契亚之春》本身实际上并无情节，人物也只有新娘，其农村丈夫、老拓荒妇和牧师及其信徒。在科普兰发表的管弦乐组曲总谱上，引用了埃里克·登比(Eric Denby)发表于《纽约先驱论坛报》上的评论文章中概述剧情的段落：该剧剧情涉及"上一世纪初一个春天，在宾夕法尼亚群山中一座新建农舍周围正在举行的一次拓荒者庆祝会。未来的新娘和她的农村青年丈夫表达了新组成的家庭将带给他们的各种欢乐和焦虑的情绪。一位老邻居不时地用靠自己经验得来的坚定信念去启发他们。一位传教士和他的那些信徒们使这对新屋主人想到人类命运的那些陌生的令人担忧的方面。最后，这对新夫妇安静而坚定地留在他们的新居。"

原来的舞剧总谱是以小型室内乐队规模(共十三件乐器，包括长笛、单簧管、大管、钢琴及若干弦乐器)写的，其音响效果干净利落、优美清晰。在舞剧公演后的下一年(1945年)春天，科普兰把他的芭蕾改编为管弦乐组曲。改写后的组曲保留了所有关于主要人物的音乐，但删去了原来为舞蹈设计的一些段落；乐队也作了扩充，采用较
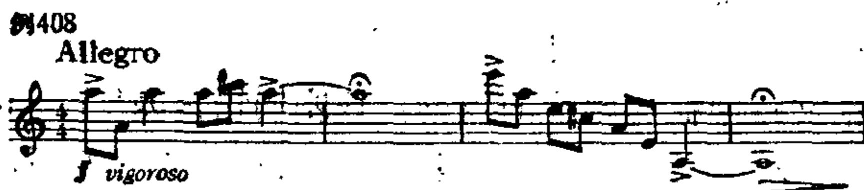
大型的音乐会管弦乐队，从而使音乐显得较为丰满，同时又保留了原来那种异常透明的音色和确实使人联想到春天的清新。

改编后的管弦乐组曲共分八个明确的段落，并以速度和节拍的变化来加以区别。全曲连续演奏。

（一）非常慢的慢板——在舞剧中，这段音乐是开场的人物介绍；而作为组曲的开端，它展现了阿帕拉契亚山区在春光普照下的静谧、辽廓的景象。乐曲开始是弦乐器奏出的明亮的背景音，各个独奏的木管乐器和铜管乐器随即以主题素材相继加入。速度增快后，这些主题素材终于在长笛和小提琴声部上汇合成一个明确完整的主题：



（二）快板——安详的情绪忽然被弦乐器和钢琴上一个节奏强劲有力而意气风发的主题所打破：



这个主题实际上也就是整部舞剧的一个主要主题，如果用科普兰描述该作品的话来说，那就是“既昂然得意，又带有宗教意味的感情”。确实，无论从主题那起主导作用的节奏型方面来看，还是从主题嗣后与一个赞美诗般旋律的结合方面来看，主题的激昂情调与宗教色彩的有机糅合都是显而易见的。
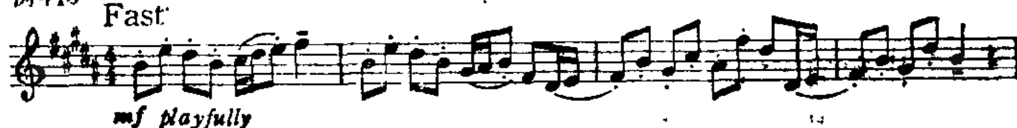
（三）中板——这是新娘和她的未婚夫的一段双人舞。温柔的情调最初体现在单簧管的一支抒情旋律上，而当这支旋律逐渐扩充并通过速度的大量变化发展到双簧管、单簧管和法国号的陈述时，温柔的情调中顿时充满了热情。

例409



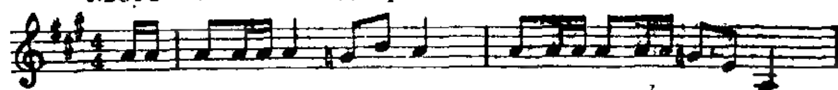
(四)快板——这段音乐以牧师及其信徒的一段方阵舞开始，用一支愉快而诙谐的舞曲曲调表现，它暗示出了乡村小提琴手集会般的质朴的民间音乐风格。这支曲调起初在双簧管上显现，然后是长笛，而到小提琴进入时才以全貌呈现：

例410



接着是新娘独舞的旋律，它那急速的进行表现出新娘向往新生活的无限热情与坚定信念。
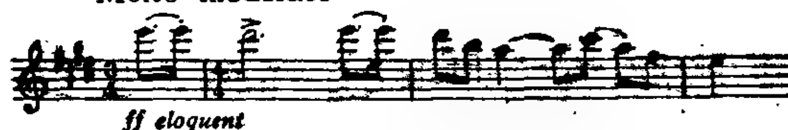
例411



像在第二段中那样，这两支舞曲旋律不久就证明了在节奏方面比旋律本身更为重要。那狂乱的速度、交错的重音，以及切分音型，很快便起了主导作用，并导向一个斯特拉文斯基式的节奏变化（2/4和5/8)作为结束。

(五)稍快的中板——这段音乐深沉而带有沉思意味，表现出新娘对新生活的犹豫不决的心情，这里有做母亲的预感，也有畏惧、犹疑和忧虑的思绪。

例412



(六)急板——长笛和小提琴的急速奔驰，描绘出一个沸腾的群舞场面。

例413



但在临近这段音乐的结尾处，音乐变得缓慢抒情，其旋律非常近似第三段中的双人舞。

(七)很快的急板——这段音乐建立在一个震教[①]主题和这个主题的五种变奏之上。主题选自一本震教歌曲集中题名为《质朴是天赋》的一首曲子，其歌词大意如下：

质朴和自由，
　　全是上天所赋，
质朴和自由，
　　来自我们的归宿。
当我们发现自己
　　处境恰得其所，
那便是充满爱情
　　与欢乐的山谷。
有了真正的质朴，
　　鞠躬、屈从也在所不惜。
我们乐意转变，转变，
　　直到我们归真反璞。

主题由独奏单簧管奏出：

例414



① 流传于北美的基督教一教派名，创于1774年，因举行宗教仪式时震颤、呼喊、舞蹈、旋转而得名。

接着是主题的五段变奏：第一段变奏的旋律在双簧管和大管上，由少数几件木管乐器配以稀疏的伴奏；在第二段变奏中，主题被长号和中提琴放长一倍，法国号和小提琴随即在一个活泼的固定低音上方作卡农式加入；第三段变奏是小号和长号在弦乐器“扫荡”般音阶的衬托下作有力的陈述；主题在木管乐器上的一个简化了的变体充作第四段变奏，它为第五段变奏准备下一个由主题前半部分构成的、整个乐队奏出的宽广的背景。这些变奏以各种不同的对照式结构、伴奏音型，以及时常是对位的新线条来再现主题旋律，其急促活跃，表现出新娘及其未婚夫忙碌而井然有序的日常生活。

(八)中板——邻人安然离去，青年夫妇留在新居。加弱音器的弦乐器唱出了一段宁静的祈祷似的音乐，这是第二段主题的一个变体。最后，全曲用对于开始的双调性和弦的平静回忆作为结束。

舞剧《阿帕拉契亚之春》于 1945 年获普利策音乐奖，并作为1944至 1945 年演出季的杰出剧作而获得纽约音乐评论界奖。改编后的管弦乐组曲在 1945 年 10 月 4 日由纽约爱乐乐团首演于卡内基音乐厅。

墨西哥沙龙

作为一部现代音乐作品，科普兰的《墨西哥沙龙》是非常迷人的，它不像某些现代作品那样注重触动理智而不是强调激发感情，注重理论的探索而不涉及人类感情的探索。这是科普兰作品中第一部采用民间素材的作品。在这部初看起来具有爵士乐特征的乐曲中，有着最纯正的西班牙韵味，同样也有着当今最通俗的舞蹈音乐片段；至于那些吸引人的墨西哥舞曲，可称得上比比皆是，用科普兰的话来说，他是把这些民间舞曲像一串完美的珠子上的一粒粒珍珠般有机地串在一起。

科普兰最早是在一本旅行指南的“娱乐”栏中读到“墨西哥沙龙”的，书中这样记载：“哈莱姆型……夜总会，大型古巴管弦乐队，墨西哥沙龙。这三个厅，一个是为穿着齐整的人而设；另一个为‘穿工装

裤'、穿鞋的人；还有一个为赤足者。"无疑，墨西哥沙龙属于最低劣的夜总会，据说这里的舞厅墙上还有这样的招贴："请勿乱扔未熄灭的烟蒂，以免炙伤女士们的脚。"这里有时甚至还要搜身，以检查是否已寄存了随身携带的武器。然而，也正是这样一个具有典型墨西哥民间风味的地方，深深地吸引住了科普兰。当科普兰于 1932 年秋访问墨西哥时，他走访了墨西哥沙龙。1936年科普兰完成管弦乐曲《墨西哥沙龙》后，他回忆了当初是如何决定创作该曲的："要写一首有关异乡那些较为深刻的景象的乐曲，一个作曲家必须不仅仅是一个旅行者。这就是为什么我的思想转向了墨西哥沙龙。引起我注意的不是我在那里听到的音乐，或者是那里的舞蹈，而是那里的风尚。在那拥挤不堪的大厅里转来转去时，你在某种不可名状方式下感觉到同墨西哥的平民百姓有了真正的接触……我清楚地记得，正是在这一时刻，我产生了一个念头：创作一首关于墨西哥的乐曲，并名之曰《墨西哥沙龙》。"

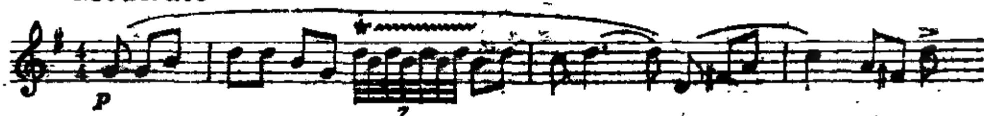
在《墨西哥沙龙》中起重要作用的有三首墨西哥歌曲——《绿棍子》,《拉·赫苏西塔》和《蚊子》。对于这些民间曲调，科普兰并不是简单地加以引用，而是"在丝毫不窜改其原有的自然质朴的情况下来加以凝炼提高"，从而使他的音乐不致于成为仅仅是一连串互不相干的"旋律珠宝"。

《墨西哥沙龙》由引子和三个部分构成。引子部分特别长大，乐曲的一些重要主题就是在这里呈示的，这段音乐包括五个段落，第一段为活泼的快板，其旋律素材来自《绿棍子》。
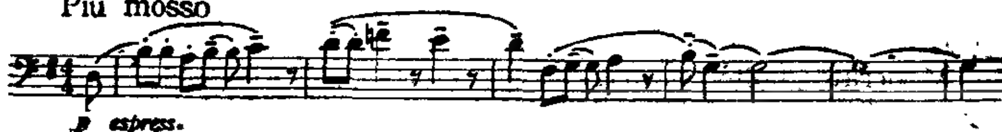


第二段转入中板，独奏小号和单簧管以《拉·赫苏西塔》为素材而作华彩乐段般的相互应答，展示出一幅生动的、具有活力的墨西哥风俗画面。

例416
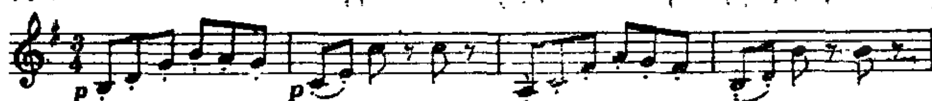


第三段速度稍快，具有舞曲风格。主题素材源于歌曲《蚊子》，据科普兰说，这是“一个完整旋律的最直接的引用”，只是节奏上有些变异，使这支曲调显得格外温柔、典雅。

例417
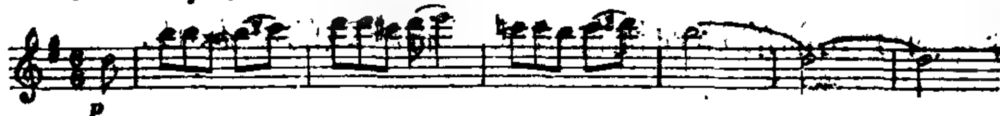


第四段音乐同样带有舞曲风格，这是《绿棍子》中一支曲调的变体。

例418



第五段是一支哈巴涅拉舞曲般的旋律，由于其素材部分来自《蚊子》，听来像是第三段音乐的翻版。
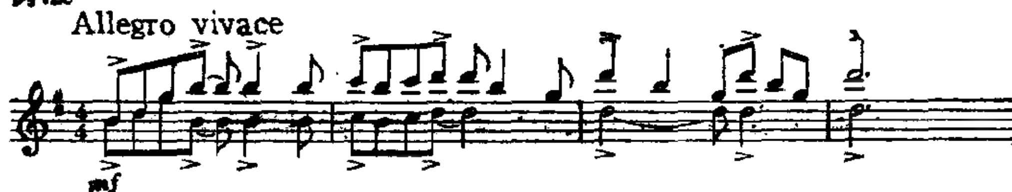
例419



科普兰曾经说过：“别的旅行者将会拍下一些快照，来向你显示一个国家的形象如何，可是，一个作曲家想让你了解的则是一个国家的音响如何。”看来，科普兰在这个引子中接二连三地运用墨西哥民歌素材，就是要着意表现作曲家耳中的“一个国家的音响”。

乐曲的第一部分表现的是墨西哥沙龙中群众歌舞的场面，它以引子中第一段旋律的一个变体开始：

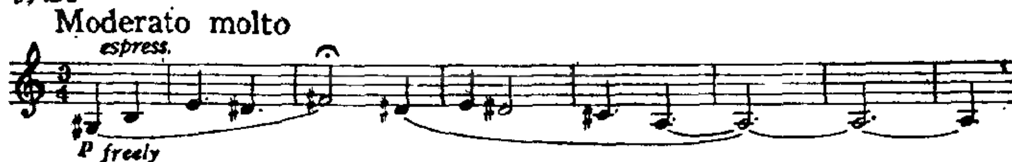
例420



随着来自《蚊子》的旋律素材的引进，以及铜管乐器和打击乐器带着疯狂的强音加入，音乐逐渐沸腾起来，墨西哥沙龙中人头攒动、纵情狂欢的景象更显得栩栩如生。
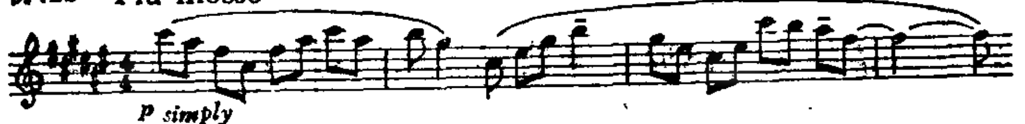
墨西哥沙龙中也有忧郁感伤的角落，乐曲的第二部分(中段)单簧管上一支自由即兴而富于感情的曲调，便是这种情绪的流露：

例421
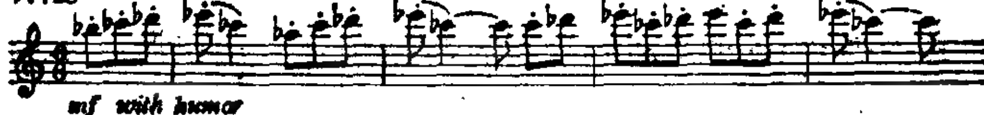


然而，这种情绪并没有长时间地绵亘不断，随后即为独奏单簧管上一支清新活泼的旋律所打断，这支旋律来自《拉·赫苏西塔》。

例422



舞曲重又奏起，在打击乐器敲出的复杂的舞步节奏上，独奏单簧管吹出一支诙谐、快乐并充满俏皮味的旋律，也许，这是性格开朗的墨西哥人对于先前的那种忧郁情调不屑一顾的姿态吧。

例423



这近乎滑稽的音调使舞曲益发热烈起来，它把音乐推向了高潮，并转入第三部分。第一部分的主题素材在这里以稍稍不同的次序和不同的调性配置再现，使热烈的气氛一直延续到全曲结束。

林 肯 肖 像

1942年1月，俄裔美籍指挥家科斯杰拉涅茨(A.KosteLanetz，1901—1980)建议三位美国作曲家——汤姆森(V. Thomson，1896—)、克恩(J.kern，1885—1945)和科普兰各写一幅美国名人的音乐肖像，以表达“我们国家的宏伟精神”。结果，汤姆森写出了《市长拉加第亚[1]圆舞曲》；克恩写出了《为管弦乐队写的马克·吐温肖像》；科普兰最初打算描绘的是著名美国诗人惠特曼(W.Whitman，1819—1892)的肖像，但科斯杰拉涅茨说，他的这个计划中已包括了一位文学界人物——马克·吐温，于是，科普兰毫不迟疑地选择了政治家——林肯。

当科普兰与汤姆森谈起了他的这一抉择时，汤姆森不免有点惊讶，他婉转地表示：没有一个作曲家有可能用音乐语言来描述林肯这样一个高大杰出的形象。然而，科普兰自有他的计划，他认为，使听众直接听到林肯说过的话是表现这一伟人的博爱精神与伟大形象的最好方法。至于作品中采用哪几段选自林肯书信和演说的语录，科普兰曾这样说过：“要选择几段看来特别适合我们今天的形势的摘录，相对来说这还是比较简单的。但我避免了只采用著名段落的诱惑，宽容自己只从一篇举世闻名的演说(指1863年11月19日《在葛底斯堡国家烈士公墓落成典礼上的演说》——编者)中引用一次。各选段的次序和安排是我自己设计的。”

1942年4月16日，“肖像”初步完成，科普兰把这部作品题献给科斯杰拉涅茨。同年5月14日，科斯杰拉涅茨指挥辛辛那提交响乐团举行了首演。在此后的历次演出中，有许多有名的男女演员担任过该作品的朗诵者。然而，在1953年庆祝艾森豪威尔和尼克松就职的音乐会上，《林肯肖像》竟遭到了禁演，有人还疯狂地叫嚣：“你们不
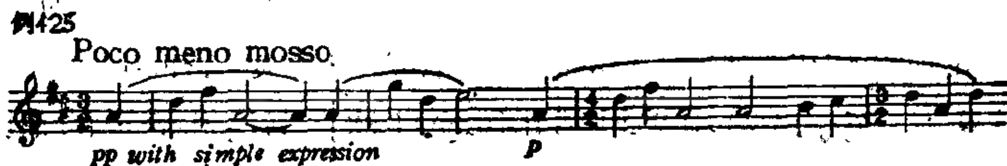
---

[1] 拉加第亚(F.H.La Guardia，1882—1947)：美国国会议员，曾连任纽约市三任市长(1933—1945)。

能演奏科普兰的《林肯肖像》，因为他是共产主义同情者。”直到1979年，该曲才在美国国会大厦的草坪上演奏，次年，在庆祝科普兰八十诞辰的音乐会上，伯恩斯坦指挥民族交响乐团又演奏了这一作品。
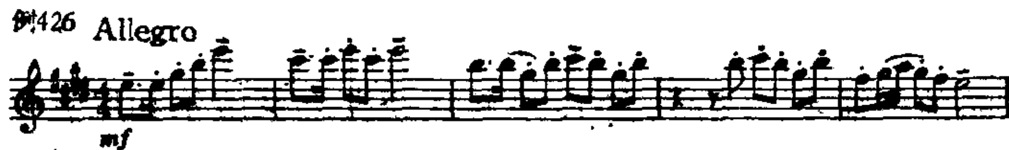
乐曲不分乐章，连续演奏，但全曲大体上可分为三个部分，前两个部分是交响性的序曲，第三部分则是用来作为林肯那雄辩语词的一个起衬托作用的框架。在第一部分开始的音乐中，作曲家以一种逐渐增涨的朦胧音响来“暗示出围绕着林肯个性的神秘的宿命感”。



临近第一部分的结束处，独奏单簧管以阿帕拉契亚群山叙事曲《斯普林菲尔德山》的一个变形曲调，刻划出林肯那种高贵、朴素的精神和对同胞的同情。



乐曲的第二部分是一首诙谐曲，按科普兰的话来说，这个“快速的中间部分简略地描绘了林肯当时的时代背景”。其曲调部分来自斯蒂芬·福斯特的《坎普敦赛马》中的一些片段。就像在《小伙子比利》中采用牧童歌曲的方式那样，科普兰在这部作品中也是极其自由地处理民歌主题，而并非原样采用的。



第三部分的音乐是《斯普林菲尔德山》的一个扩大了范围的重现，在这个背景上，朗诵了林肯的五段语录：

“‘同胞们，我们不能逃避历史。’

“他是那样说的：

“阿伯拉罕·林肯是那样说的：

“‘同胞们，我们不能逃避历史。不管我们自身怎样，这个大会和管理这个行政机构的我们，将为人们所记住。个人的重要与否决不能宽容我们中间的这个或那个人。我们经历的激烈考验将使我们流芳百世，或者遗臭万年。我们——甚至我们在这里——掌握权力，并负有责任。’

“他出生在肯塔基，成长在印第安纳，居住在伊利诺伊。

“他是这样说的：

“阿伯·林肯是这样说的：

“‘平静的过去的那些教条，不适合暴风雨般动乱的现在。当前的形势是困难重重，我们必须起来对付这一形势。因为我们的情况是新情况，所以我们必须以新的方式思考，以新的方式行动。我们必须解放我们自己，然后我们将拯救我们的国家。’

“他站直时，身高六英尺四英寸。

“他是这样说的：

“他说：

“‘这是两个原则——是与非——之间的永恒的斗争。……你流汗受苦，我坐享其成，这种说法是同一个意思。不管它是用什么形式讲出来的，是出于一心想骑在人民头上依赖他们的劳动果实生活的一个帝王之口，还是出于为其奴役另一种族的丑行辩解的一种族之口，同样都是残暴的原则。’①

“林肯是个安静的人。

“阿伯·林肯是一个安静和忧郁的人。

“但是，当他讲到民主时，

“他是这样说的：

“他说：

---

① 译文引自商务印书馆1983年版《林肯选集》，《1858年10月15日林肯在伊利诺伊州奥尔顿市第七次也是最后一次辩论会上的答辩》，朱曾汶译。

"'因为我不愿做奴隶，所以我不愿做主人。这表达了我的民主观念。无论哪一种观念，凡是与这一观念不同的，在不同程度上都不是民主。'

"阿伯拉罕·林肯，美国的第十六任总统，在他的同胞们的记忆中是不朽的，

"因为在葛底斯堡的战场上，他是这样说的：

"阿伯·林肯是这样说的：

"'……我们要从这些光荣的死者身上汲取更多的献身精神，来完成他们已经完全彻底为之献身的事业；我们要在这里下定最大的决心，不让这些死者白白牺牲；我们要使国家在上帝福佑下得到自由的新生，要使这个民有、民治、民享的政府永世长存。'"[①]

① 译文引自商务印书馆1983年版《林肯选集》，《在葛底斯堡国家烈士公墓落成典礼上的演说，1863年11月19日》，朱曾汶译。

巴　伯

(Samuel Barber　1910—1981)



美国作曲家塞缪尔·巴伯在1910年3月9日生于宾夕法尼亚州西切斯特(West Chester)的一个具有良好音乐环境的家庭。他的父亲是一位医生，母亲是卓有才华的钢琴家，姨妈路易丝·霍默(L.Homer,1871—1947)是美国大都会歌剧院著名的女低音歌唱家，而他的姨夫西德尼·霍默(S.Homer,1864—1953)又是一位颇有造诣的歌曲作曲家。每当巴伯的姨妈来访，家里的起居室便成了一个第一流的表演场所。巴伯受家庭环境的影响，六岁便开始学习钢琴；一年后他又开始尝试作曲，写出了一首题名为《悲伤》的感伤的钢琴曲。十来岁时，巴伯曾在当地教堂中任管风琴师，并就学于西切斯特中学。1926年，巴伯中学毕业，但早在1924年，他已同时就学于费城柯蒂斯音乐学校，在这里，他学习钢琴、作曲、歌唱和指挥。

1928年，巴伯因一首小提琴奏鸣曲而首次获得哥伦比亚大学巴恩斯奖，这使他得以首次出国旅行，访问了意大利等欧洲国家。1933年，巴伯以他的第一部由较大型乐队演奏的序曲《造谣学校》再次荣获巴恩斯奖，1935年又获得了美国的罗马奖；1935与1936年两次获普利策旅行奖金。1935至1936年间，他又一次赴欧洲旅行。在维也

纳时，他曾应邀到工人剧院去指挥一场音乐会；当时的政府正受到劳工威胁，气氛十分紧张，在他指挥音乐会的下一天，发生了一场工人起义。这时巴伯才获悉：他指挥的舞台下面有一个秘密军火库。当巴伯逗留在马焦雷湖(Lake Maggiore)时，他拜见了指挥家托斯卡尼尼。此后，他来到罗马，在"美国研究院"从事作曲。在这段时期，巴伯写出足以证实他有旺盛的创作天才的作品，其中以《第一交响曲》最为著称。这是一部单乐章交响曲，由罗马奥古斯特奥乐队于1936年 12 月 13 日首演，次年又在奥地利萨尔茨堡音乐节上演出。这是该音乐节第一次演奏美国人的作品。此后，巴伯又分别于1936年和1937年写出了《弦乐柔板》和《第一乐队散文》，这两部作品在 1938 年被著名意大利指挥家托斯卡尼尼(A.Toscanini,1867—1957)选中，成为他指挥美国全国广播公司交响乐队演出的最初两部美国作品。

1938年，巴伯离开战云密布的欧洲，回到美国，在柯蒂斯音乐学校教授作曲与配器，并继续从事音乐创作，写出了《第二乐队散文》和合唱作品《秒表与军械图》等作品。由于受战争年代的环境影响，巴伯在战时所写的相当一部分作品都带有一个"军事背景"，或在某种程度上暗示出他当时的经历。他的《第二乐队散文》首演于 1942年4月，当时《纽约先驱论坛报》曾发表文章，作出如下的评论："……这部作品扎根于巴伯对战争的反应。主题的本质是坚强而有点严峻的，并且发展得丰富多样而经济节约。它向着一个拘谨地构筑起来的高潮发展，其配器是巧妙而熟练的。这无疑是一部优秀的、严密地编织而成的总谱，它散发出一种勇敢无畏的气氛。"1943年 4 月，巴伯应征入伍，在美国空军中服役。他应约为空军写了《第二交响曲》，虽然从内容上来说，这部交响曲是描写性的，但在创作意图上并不是表现英勇豪壮，而是反映了飞行员所说的他们在空中体验到的那种明朗、超然和平静。巴伯在战争年代创作的作品还有《小提琴协奏曲》(1939—1940年)、《摩羯宫协奏曲》(1944年)和《大提琴协奏曲》(1945年，曾获 1947 年纽约音乐评论界奖)等。

战争结束后巴伯隐退在纽约州基梭(Kisco)山的寓所(他把这一寓所称之为"摩羯宫")，和他的同学、歌剧作家梅诺蒂(G.C.Menot-

ti,1911—　　)同住。巴伯在这里写出了芭蕾舞剧《米狄亚》(原名《蛇蝎心肠》),还写了《♭E调钢琴奏鸣曲》。

五十年代以后,巴伯把他的创作重心移到了歌剧与声乐作品上,而此后所写的器乐作品只有《钢琴协奏曲》(1962年)闻名于世,勋伯格认为这部协奏曲堪与普罗科菲耶夫的钢琴作品相提并论,该曲还获得了普利策奖。巴伯的第一部歌剧《万涅萨》完成于1957年,歌剧脚本是梅诺蒂写的。这部歌剧在纽约备受欢迎,是美国大都会剧院唯一一部连续演出三个演出季的美国歌剧,它又是奥地利萨尔茨堡音乐节上演的第一部美国歌剧。它为巴伯赢得了普利策音乐奖,当时的评论甚至还认为这部作品证实了“一位对伟大的国际歌剧传统具有充分知识和感情的美国作曲家是能够写出这一体裁中近乎杰出的作品来的”。巴伯的另一部歌剧《安东尼与克莉奥佩特拉》(1965—1966年)是应大都会歌剧院之约而写的,脚本源出于莎士比亚的同名剧作。由于服装过分讲究,布景非常笨重,以及上演出现的其他一些问题,这部歌剧对评论界和观众来说是失败的。

美国作曲家、评论家汤姆森(V.Thomson,1896—　　)曾对巴伯的音乐风格作出评论,他认为巴伯的主要问题看来在于“没有凭借暴力来驱逐浪漫主义的鬼魂”。然而事实上,巴伯非但没有驱逐浪漫主义的“鬼魂”,他的音乐大都是个人感情的表达,从这一点来看,巴伯可以归入新浪漫主义一类。而从巴伯习惯采用的创作手法来看,他又较为接近古典主义,他在他的一些协奏曲、交响曲和其他器乐作品中坚持采用奏鸣曲形式(虽然大都不是十分严谨的奏鸣曲形式)便是一例。关于巴伯的创作,他自己曾说过这样的话:“当我为歌词配音乐时,我就使自己沉浸在歌词里,让音乐从歌词中流淌出来。当我写作一首抽象的钢琴奏鸣曲或者一部协奏曲时,我就写我所感觉到的东西。”

第一乐队散文
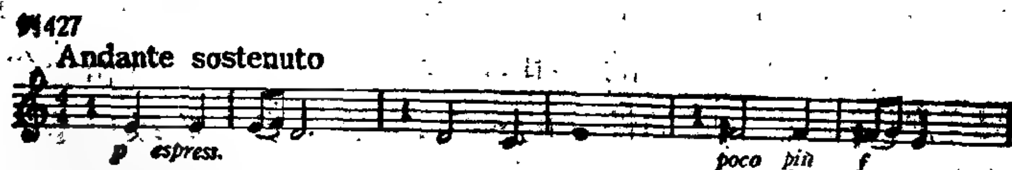
（作品第12号）

巴伯是一个以精通文学作品著称的音乐家。文学作品对他来说，是除音乐之外的最大兴趣。因此，这一兴趣对于巴伯的作曲不可避免地起了指导作用。在他的音乐创作中具有举足轻重的影响。巴伯的早期作品《多佛尔海滩》就是源出于英国维多利亚时代诗人马修·阿诺德(M.Arnold,1822—1888)的同名诗作；英国喜剧作家谢里丹(R.B.Sheridan,1751—1816)的著名喜剧启发他写出了序曲《造谣学校》；他的成名之作《选自雪莱场景的音乐》的灵感来自雪莱(P.B.Shelley,1792—1822)的诗作；而《诺克斯威尔：1915 年夏天》则受到美国诗人艾吉(J.Agee,1909—1955)一首诗作的启迪。此外，巴伯还以英国诗人斯彭德(S.Spender,1909—　　)、美国女诗人狄更生(E.Dickinson,1830—1886)、爱尔兰诗人斯蒂芬斯(J.Stephens,1880—1950)、爱尔兰诗人叶芝(W.B.Yeats，1865—1939)、爱尔兰小说家乔伊斯(J.Joyce,1882—1941)以及英国诗人豪斯曼(A.E.Housman,1859—1936)的抒情诗，写出了许多歌曲和合唱作品。巴伯与文学作品有关的音乐创作不胜枚举，而其中最优秀的作品，看来要数他的《第一乐队散文》和《第二乐队散文》。在这两部作品中，巴伯把一种文学形式——散文，翻译成了音乐语汇。

《第一乐队散文》创作于 1937 年夏。当时，托斯卡尼尼正为指挥美国全国广播公司首次音乐季准备曲目，他主动提出想演奏一首巴伯的短小新作。而当巴伯如期交稿后，托斯卡尼尼并未采用。为此巴伯对托斯卡尼尼颇有意见。但托斯卡尼尼自有安排，他把巴伯的这部作品连同《弦乐柔板》，列入了 1938 年 11 月全国广播公司演出季的曲目。音乐会如期举行，《第一乐队散文》也就此成了巴伯最受欢迎的作品之一。

《第一乐队散文》是一部十分简明洗练的管弦乐小品，其规模大致稍小于一般交响曲的一个乐章。乐曲分为两个部分和一个尾声。

第一部分开始由低音弦乐器以庄严的曲调开门见山地呈示出朴素、抒情的主要主题。



这个主题的情调平静而忧郁，它不久被小提琴接了过去，随后又转为法国号端庄的陈述，并发展成一个简捷有力的高潮。

该谐曲般的第二部分起先是雅致而活跃的，渐渐变得焦虑不安，与第一部分形成对比。这里的主题在弦乐器与木管乐器之间快速传递，而在背景上，法国号吟唱的主要主题那个宽广的旋律不时隐约可闻。主题在达到顶峰时的爆发中重现时，变得清晰可闻了。



这里并没有出现习惯的再现部，乐队意识到这一点时突然平静下来。

乐曲的尾声十分宽广，与第一部分相似，只是简短得多。这种手法酷似散文创作中的“首尾呼应”。音乐最后以小提琴在高音区暗示主要主题作为结束，更有一种“点题”般的韵味。

序曲《造谣学校》

(作品第5号)

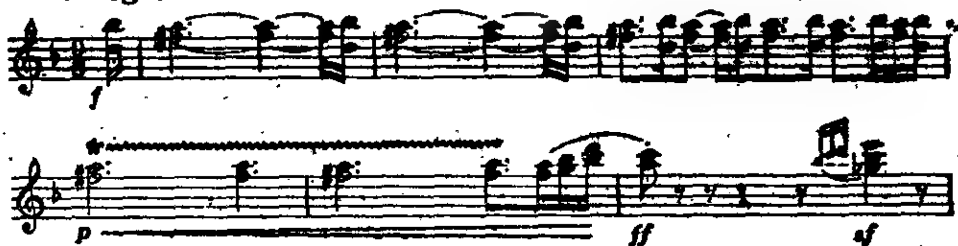
序曲《造谣学校》是巴伯创作的第一部管弦乐作品，而且从某种意义上来说，这还是一部“习作”，因为那时巴伯尚未从费城科蒂斯音乐学校毕业，这是他于1931年夏天在欧洲度假时写成的。然而这部作品已相当成熟老练，它体现了巴伯音乐创作的才能与魅力。

这首序曲的标题来自英国剧作家谢里丹(R.B.Sheridan, 1751

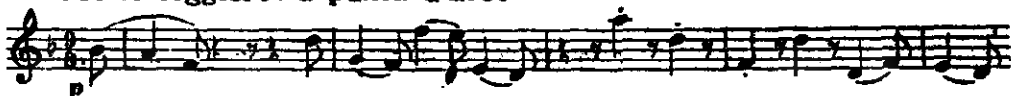
—1816)的同名剧作。剧名"造谣学校"指的是剧中上流社会斯尼惠尔夫人的沙龙，这里聚集着一伙专事造谣中伤的无聊家伙。在这个剧本中，谢里丹通过两条情节线——老爵士彼得·提塞尔与他那爱慕虚荣的年轻妻子悲欢离合的故事，以及约瑟夫·瑟菲斯和查尔斯·瑟菲斯兄弟俩那迥然不同的性格的对照，揭露了贵族阶级口是心非、造谣中伤的恶习，抨击了资产阶级淫荡腐败、假仁假义的道德观。

巴伯的序曲并没有拘泥于剧本中那复杂的故事情节，也不受剧本中任何一个插曲的束缚。这首乐曲以类似古典主义的透明清晰的形式、简明的乐队音响结构，描绘出谢里丹那部杰作中充溢着的睿智的机敏和欢闹的景象。

序曲从木管乐器上一个军号齐奏般的短小引子开始，它由两个音符(♭B与A)构成，这两个音符急速地反复出现，最后化作一阵沙哑的颤音，听来好似一阵突然迸发的笑声。



乐曲的第一主题由第一小提琴以d小调富于魅力地奏出，这就像是一支轻快而富有节奏的快步舞曲，显得雍容华丽。
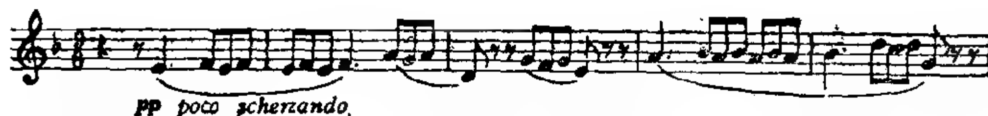


这个主题开始时音响十分轻柔，仿佛是一连串喋喋不休的闲言碎语。而在它以强化了的形式再度呈示之后，又一阵"笑声"引来了由独奏双簧管咏唱出的和蔼可亲的第二主题。

例431



这一主题由小提琴重述后，一支打趣般的单簧管在拨奏弦乐器的背景上穿插了进来。

例432



又一阵“笑声”引导到一个短小的发展部后，各主题以古典式反复的形式光辉灿烂地再现。序曲以一个源出于第一主题的诙谐曲般的赋格段华丽而圆满地结束。

勋 伯 格

(Arnold Schoenberg 1874—1951)



美籍奥地利作曲家阿诺德·勋伯格在1874年9月13日生于维也纳的一个犹太鞋商家庭。虽然父母都与音乐无特殊缘份，但他们的子女却很有音乐天才：勋伯格八岁开始学小提琴，不久便尝试作曲，十二岁时已是一个优秀的小提琴手；勋伯格的一个弟弟后来也成了一名专业歌唱家；妹妹也有音乐天才。由于家境贫困，以及1890年丧父，勋伯格的学业没有完成。1891—1895年，他在一家小银行当职员。在银行供职的五年中，他把所有的业余时间都投入了学习音乐、文学、哲学，还参加了一支业余乐队。这支乐队的指挥策姆林斯基(A.Zemlinsky，1871—1942)十分赏识勋伯格的作曲才华。为使这位青年得到一些必要的正规的音乐教育，他开始给勋伯格讲授对位法。从此，策姆林斯基成了勋伯格的至友，勋伯格后来还把自己大部分的音乐知识和作曲技巧都归功于他这唯一的一位正规音乐教师。1897年秋，勋伯格完成《D大调弦乐四重奏》。这是一首浪漫的、富有表情的曲子，由于适合当时的音乐环境而受到好评。此后的几年中，他写出了一批较大型的作品——为弦乐六重奏团写的室内音诗《净化之夜》(1899年)，非通俗性的交响诗《佩利亚斯与梅丽桑德》(1903年)，还着手写了大型康塔塔《古

列之歌》(1900—1911年)的一些篇页。这些作品的特点是和声织体十分丰富，形式结构具有很大的可塑性，在旋律的精雕细琢方面也有独到之笔。虽然作品大体上仍属传统风格，有的地方还可以看出作曲家受瓦格纳和勃拉姆斯的影响，但勋伯格的创新精神已在这几部作品中初露端倪。

1901年10月，勋伯格和策姆林斯基的妹妹玛蒂尔德(Mathilde，1877—1923)结婚。婚后，为筹措日常开销，他们迁居柏林以谋生计。这时，勋伯格遇到了理查·施特劳斯，他带着自己新写的《古列之歌》的一些片段和交响诗《佩利亚斯与梅丽桑德》去请教理查·施特劳斯。勋伯格的作品给这位作曲家留下了极深的印象。他利用自己的地位和影响，为勋伯格争得了"李斯特奖学金"，并为他谋得了在斯特恩音乐学院教作曲的职位。1904年，勋伯格回到维也纳，和策姆林斯基组织了一个"音乐创作者协会"，他们设法请了马勒做他们的名誉主席。一次，马勒听了《净化之夜》的排练，对这部作品大为赞扬，从此他成了勋伯格的一个坚定不渝的支持者。新成立的协会仅存在一个演出季(1904—1905年)，但就在这点时间内他们成功地演出了马勒、理查·施特劳斯、策姆林斯基和勋伯格的一些相当大型的作品。

一段时期以来，勋伯格总是感到自己受到了传统的形式和技巧的抑制，于是便开始抛弃浪漫主义和瓦格纳主义，使自己的音乐从自然音阶的枷锁中摆脱出来，甚至从调性中摆脱出来。1907年，他在《第二弦乐四重奏》的第四乐章中第一次采用了无调性；1909年，他又写出了第一个完全摈弃调性的作品《钢琴曲三首》，从此，他的音乐越来越大胆地沿着无调性与不协和的道路迈进，并力求做到质朴、经济、客观，其目的在于把音乐减缩到一些音乐要素，且尽可能摈除主观感觉和个人的自我表现。勋伯格这一时期的主要作品还有《五首管弦乐曲》(1909年)、音乐话剧《期待》(1909年)、配乐朗诵《月迷彼埃罗》(1912年)和配乐戏剧《幸福之手》(1913年)等。然而，勋伯格的这些新作在维也纳的听众中几乎每次都引起了谴责的风暴。在当时的维也纳，古老的音乐传统似乎并不属于历史和往昔：这里到处散布着

古典音乐家住过的房屋；古典名曲首次演出的剧院大厅；贝多芬或舒柏特曾用过晚餐的小旅店；海顿和舒柏特童年时代在唱诗班唱过歌的教堂；在这样的环境和音乐气氛中，虽然有马勒在公众中支持着，勋伯格的音乐还是遭到了普遍不理解的厄运。在这些不幸的年代里，勋伯格曾转而学习绘画［他曾在1901年10月举行个人画展，次年1月还收到俄国现代画家康定斯基(W.Kandinsky, 1866—1944)的来信，对他的画作乃至音乐思想表示赞扬］；第一次世界大战爆发后，他曾在奥军中服役；因超龄退伍后，又奔波于维也纳和柏林之间，从事教课和讲学，过着清贫的生活。

面对接二连三的挫折，勋伯格清楚地意识到了创作道路上的障碍。在他精确的、数学家般的头脑中，他迫切地感到需要建立某种新规则。经过相当长一段时期的沉默，1921年勋伯格作出了一个划时代的解答——十二音体系。这一思想最先反映于1920至1921年间他在荷兰阿姆斯特丹举行的一系列音乐理论演讲中（当时他在这里担任“国际马勒联盟”的主席），随后又在钢琴作品《小曲五首》、为七件弦乐器和低声部人声写的《小夜曲》、《钢琴组曲》等作品中得到了实践。1923年勋伯格的妻子逝世，他写了一首安魂曲，以表示哀悼；次年续弦，妻子是他的一个学生的姐姐科莉奇(G.Kolisch)。1925年，勋伯格接受邀请，到柏林普鲁士艺术学院负责作曲硕士班的教学。1926至1933年，勋伯格的生活较为安定，收入有所增加，创作也丰富起来，作品有《第三弦乐四重奏》(1927年)和《乐队变奏曲》(1928年)等。1933年，纳粹法西斯的排犹活动使勋伯格失去了他在普鲁士艺术学院的工作，他于5月离开柏林，到法国度夏。在这里，他以亨德尔的主题写了一首《弦乐四重奏协奏曲》。

1934年，勋伯格应美国波士顿马尔金音乐学院之邀，赴美执教。由于健康的原因，勋伯格于1934年秋迁居西海岸。1935至1936年在加利福尼亚大学讲课。1936年他接受了洛杉矶南加利福尼亚大学教授职称。1941年勋伯格加入了美国籍。勋伯格这一阶段的作品有《小提琴协奏曲》(1936年)，《钢琴协奏曲》(1942年)等，这些基本上仍是以十二音体系来写的。作品中人的感觉被排除，音乐就像演绎推

理一般，或者像解答数学题似的，是计算的、客观的，但其中有着不可抗拒的力量和难以违逆的逻辑。

随着年事日增，勋伯格的健康日趋衰退。1944 年他放弃了教学的职位，仅教一些私人学生。此后，每当健康有所好转，他便恢复教学，曾先后在芝加哥（1946 年）和圣巴巴拉（1948年）任教。1951 年 7 月 13 日，勋伯格在洛杉矶逝世。

勋伯格晚年的一些作品（如 1947 年完成的《华沙幸存者》等），基本上放弃了十二音体系创作技巧，有时则间歇地运用。他不再让自己仅关心那些完全脱离人类经验的抽象的音乐，而是试图使自己的音乐反映周围的世界；更重要的是，他尝试着把温暖的感觉和浪漫主义的表达方式糅合进自己的无调性写作。但即使是晚期作品，也不是那种初听之下就能欣赏抑或能鼓起大众热情的音乐。然而对于有洞察力、能容忍的听众来说，这种音乐中有着不可估量的教益。

勋伯格对于人类的贡献，在于音乐教学和作曲两个方面。在音乐教学方面，他不但多年从事教课，教出了像阿尔本·贝尔格（A.Berg，1885—1935）和安东·韦伯恩（A.Webern，1883—1945）等作曲家，还著有《和声学教程》、《作曲入门范本》等许多教科书，以及论文集《风格与思想》；在作曲方面，他的作曲体系在欧美音乐界引起了震荡，并波及了许多当代作曲家的创作。勋伯格勇往直前地走过了他的时代——他像马勒那样，没有在中途停顿；像理查·施特劳斯最后所做的那样，没有回避时代；像德彪西和晚年的斯特拉文斯基那样，没有连续不断地受到现代文学或绘画的题材的感悟。作为一个始终具有独立性的作曲家，在现代音乐史上恐怕只有莫索尔斯基、亚纳切克（Janáček，1854—1928，捷克作曲家）、巴托克和斯特拉文斯基能与勋伯格匹比。

五首管弦乐曲

（作品第 16 号）

勋伯格的《五首管弦乐曲》是数种不同风格的集锦。其中的第

一、第四和第五曲标志着作曲家同过去的果断决裂，采用的是真正的表现主义创作手法；在第二曲中，占上风的则是一种较为浪漫主义的特质；在第三曲中，又有某种类似德彪西的印象派风格。但不管怎样，这部作品仍然是勋伯格充分发展自己的无调性风格的第一部管弦乐作品，也是他着手十二音音乐之前最重要的作品之一。

《五首管弦乐曲》作于1909年，1912年9月3日在伦敦一次"漫步音乐会"上首演。在这次演出的节目单上，称这些管弦乐曲为"不协和音的实验"，尽管有这样的心理准备，在场的一些听众仍然大为惊骇。当时伦敦《音乐时报》的评论员是这样报道这次首演的："虽然没有一个人有理由声称，说他没有得到事先的告诫，但在发现勋伯格对先入为主的音乐与和声的概念竟抵制到这种程度时，在场的几乎每一个人如果算不上大惊失色，至少也是茫然不知所措。"但勋伯格却不以为然，他辩解道："那些被指称为与和声不相干的音是不存在的：它们仅仅对我们公认的和声体系说来是不相干的而已。调性不是指导音乐进程的一种忠实可靠、不容置疑的强制，而是这样一种概念，它使我们有可能赋予我们的乐思以必要的简洁、紧凑的外表。当一切不重要的细节都消灭了之后，才有美的出现。"

《五首管弦乐曲》首演时，并没有任何标题性的指示。在1914年于伦敦重演时，一位节目单编写者说服了亲自前来指挥该曲的勋伯格为各曲命名。尽管如此，我们仍不能因此而把这些管弦乐曲看作标题音乐。它们仅仅是反映了作曲家潜藏于每一曲中的情绪概念。因为尽管有这些标题的辅佐，要能够真正理解这部作品还是非常不容易的。英国音乐评论家纽曼(E.Newman，1868—1959)就曾说过，也许只有勋伯格自己才是"世界上唯一知道这音乐试图暗示什么的人"。纽曼对这部作品的印象是"有点类似我们听电话时的一种体会：就像火车开进隧道的黑暗和烟雾中，又开出来而再度进入明媚阳光中那样，从一片不相干的模糊喧闹声中传来了一分多钟或两分钟清晰的会话"。但这种"电话中的会话"如今听起来比较清楚了。

《五首管弦乐曲》常用的版本是1949年经勋伯格修订的供"正常规模的乐队"演奏的缩本。
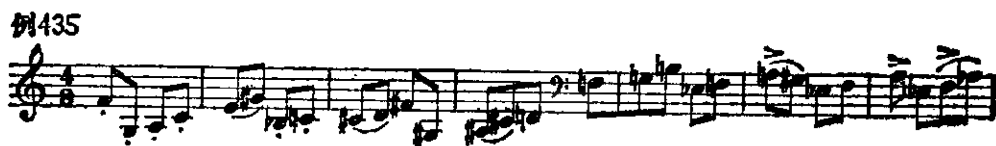
第一曲：预感——这段音乐体现了勋伯格新风格中极其放手的表现主义风格。音乐的素材主要来自一些简短的动机，它们经受了各种各样的复调处理——颠倒、扩大、减缩、卡农、固定音型等。最主要的一个动机由加弱音器的大提琴和两支单簧管陈述，它在这一曲中起了十分重要的作用，几乎可以说，音乐中绝大多数乐思都与这个动机有某种关联。



另一个重要动机由法国号以强音奏出：



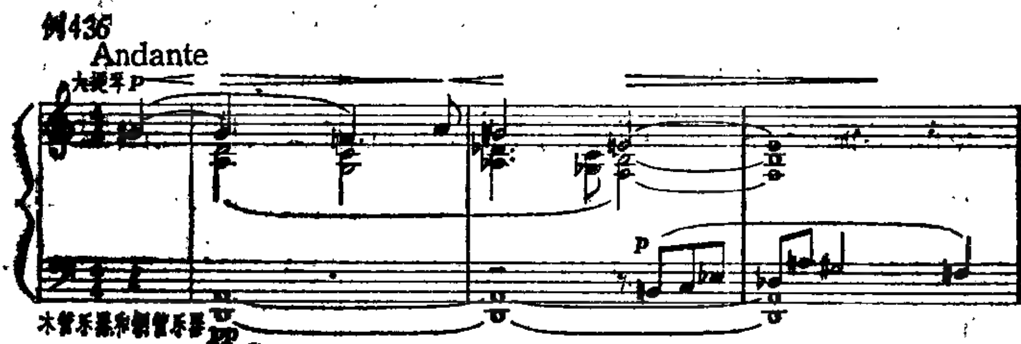
接着是大提琴上的一个4/8 拍子的新音型。这个新音型一方面与主要动机组合，另一方面又作卡农式展开，并伴随着一些持续和弦和固定音型，将音乐推向高潮。



接下来的发展是十分复杂的，这里有大管上的持续和弦，定音鼓和竖琴上的上行固定音型、法国号上扎根于主要动机的固定音型，而在它们之上，4/8拍子的新音型先是在第一和第二小提琴之间相差一拍出现，随即又在第一小提琴、第二小提琴、中提琴和大提琴之间各各相差一拍而作卡农式的呈现，最后，这同样的音型进一步在长号上扩大两倍、在小号上扩大四倍而奏出。这些令人眼花缭乱的音响，传达出一种富于表情的紧张情绪。

第二曲：往昔的岁月——这段音乐具有强烈的浪漫主义的乡愁，这种乡愁使人联想起瓦格纳的《特里斯坦与伊索尔德》。这里的主题由加弱音器的大提琴轻声唱出，它那半音和声有一种幽雅、柔和的光芒，它的周围散布着抒情的气息。
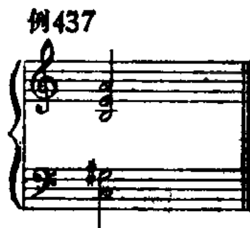
例436



像在第一曲中那样，初听此曲的人并不需要试图分辨那复杂的对位，而只要等待着听那时常是十分精美的音色的结合，那较为简洁的旋律线，以及那丰富的和声基础结构，便能领略一种无调性音乐中罕见的沉思而抒情的美。

第三曲：夏日湖边的早晨（色彩）——这首曲子原来的题名是“变化的和弦”，后来勋伯格把它改成现在这个更具启发性的名称。在这段具有印象主义效果的音乐中，几乎听不到不断呈现的主题或轮廓分明的旋律。整个音乐的丰富变化大都来自一个调性不甚明确的由五个音符组成的和弦：

例437



这个和弦是通过织体和配器的经常而逐渐的改变来巧妙地处理的，无论是旋律的因素还是节奏的因素，都不容许有所打扰。在乐曲的总谱上，勋伯格还特意写上了这样的指示：“这一曲中的那个和弦必须以极大的精巧来演奏，避免乐器加入时的强调，要做到只能听出音色的差别。”勋伯格像这类的无主题创作并不多，但是这种实验有助于“音调色彩旋律”这一概念的形式，这一概念在他的学生安东·韦伯恩的作品中起了特别重要的作用。

第四曲：转折——这个题名原为希腊词，意为戏剧中的转折点，是戏剧剧情中情绪突然转换的一个抽象表现。勋伯格的这段音乐强调了节奏、速度、力度和管弦乐色彩的强烈对比，是高度戏剧性的。音乐开始是在各种乐器上逐一呈现的一连串动机，有单簧管和大管的

动机，小号和长号的动机，法国号的动机，小提琴和小号的动机，又是法国号的动机，低音单簧管和大管的动机，单簧管独奏动机，大提琴的动机。这些动机形成各种组合，最后交织在一起，构成了一个激动人心的高潮。

第五曲：必不可少的朗诵调——这个题名似乎不很确切，因为这段音乐并不具有朗诵调的风格。勋伯格在他的日记中记述了他对这一曲的题名的最初设想："必不可少的（也许用'充分发展的'或'无休无止的'更好些）朗诵调。"这一曲的音乐语汇是崭新的，但乐曲中很有特色的圆舞曲般的节奏潜流，清楚地为它打上了维也纳的烙印。音乐中没有描写性的或戏剧性的内容，它和第三曲形成对照——第三曲是由和弦堆砌起来的，而第五曲则是由一支旋律的各种变化编织成的，这支旋律并不是由一件乐器或数件乐器完整地陈述，而是在不断发展的过程中从一件乐器传递到另一件乐器。

例438



一些无调性的对应旋律环绕在这支主旋律的周围，它们主宰着音乐的气氛和情绪。勋伯格关于一个继续不断的主要声部为一群次要声部所围绕的概念在这里第一次得到了体现。

乐队变奏曲

（作品第31号）

人们通常认为，勋伯格是十二音体系的发明者。其实，十二音体系的概念是奥地利一位名不见经传的作曲家兼数学家约瑟夫·豪尔（J. Hauer，1883—1959）创立的。他称这种以没有重复音的音型为基础的作曲法为"音阶公式"，还在1912年发表了一部首次采用十二音音型的、题名为《规则》的钢琴作品。尽管勋伯格直到1923年才开始发掘十二音体系，我们必须承认，是勋伯格证实了豪尔首创的十二音体系的巨大创作潜力。

十二音体系作曲法中最基本的一条是不让半音阶中的任何一音凌驾于其他十一音之上。因此,作曲家在开始写一部作品前,先要安排好半音阶中的十二音的顺序。这样,一部作品也就成了一列音的连续不断的重现。从横的方面来讲,它们构成主题旋律;从竖的方面来讲,又形成和声。但这列音除原形使用外,还可以作倒影使用(如:一个上行音程可变成相反的下行音程)、逆行使用(从这一列音的最后一音倒退进行至第一音)、以及逆行倒影使用(逆行与倒影形式相结合)。以上四种方法还可以进一步变化——使之移位到半音阶的任何一级,这样,既定的十二音列便有了四十八种不同的用法。此外,这一基本素材还可以引申出无数变化,有节奏、和弦组成、复调并置等,可谓变化无穷。

《乐队变奏曲》是勋伯格采用十二音技术的第一部为整个乐队写的作品,也是勋伯格本人的技巧发展中的一个里程碑,甚至也可以说是二十世纪交响音乐史上的一个里程碑。

关于这部作品的创作过程为何拖延较久,勋伯格在发表于1928年10月《谱架与指挥棒》杂志的施泰因(E.Stein,1885—1958)同勋伯格的一次会晤记录中是这样说的:"我是1926年5月开始创作这部变奏曲的,几星期后,我发现进度很快,便打算再花几个星期完成它。后来,一次旅行打断了我的写作。几星期后,当我试图继续写作时,我无法再找到我写作时所根据的那些变奏基本原则……我只有一个草图般的轮廓。徒然寻找很久之后,我放弃了这一创作。虽然如此,我还是不断地想找到那失去的原则以便继续创作,到去年夏天,我决心完成这个作品,不管花多少代价。我又徒然地搜寻了一个星期……我再次拿起这项工作,在重新努力、又遭失败后,我决定放弃它而为我的变奏另找一个原则。正当我着手这工作时,我发现了我见过几百次而始终未加注意的一张纸,这纸上写着我久久寻找的那个解答——这个解答同我刚刚重新拟订的竟完全吻合!"

1928年9月21日该曲终于完成,12月2日由德国指挥家富特文格勒(W.Furtwängler,1886—1945)指挥柏林爱乐乐队首演,但柏林的观众反应冷淡,嘘声与喝彩声参半。勋伯格对此十分愤慨,他写信
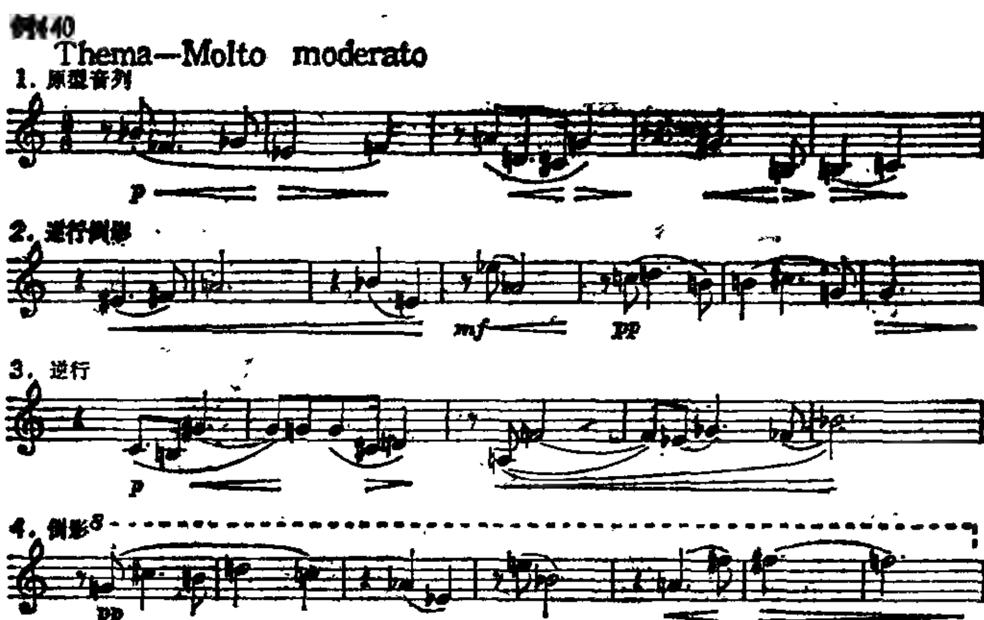
给富特文格勒："坦白说，我希望你在下次音乐会上再次指挥这个作品，来对这些乌合之众表明：你在做你认为唯一正确的事！"

这首变奏曲共分十二段，包括引子、主题、九首变奏和一个终曲。

引子：从音乐的性质来说，这段音乐有着表现主义的性质。它以遍布的三全音来增加色彩，这三全音正是主题那一系列音中开始两个音的音程。乐器的色彩、音乐的结构和速度时常变化不定，造成一种紧张气氛。引子临近末尾处，独奏长号轻轻奏出了一个被称为巴赫（BACH，在德语中代表♭B—A—C—♮B四个音）的动机。这个动机本身并不是从主题的那列音中引申出来的，而是作曲家插入的一个乐思，据说，勋伯格的意图在于向约翰·塞巴斯提安·巴赫表示敬意。



主题：在微弱的伴奏下，大提琴轻声奏出了主题的原型音列，随后音列按逆行倒影、逆行、倒影的顺序呈示。（注意：其中个别几个音移到八度位置，而且在下一个音出现前可任意重复）
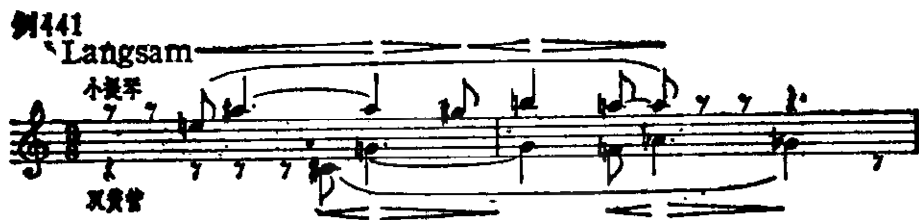


第一变奏：这段变奏以乐队的低音来呈现主题，旋律上无变化，

只是以节奏的变化来加以伪装。

第二变奏：现在乐队减缩到十八件独奏乐器，主题作倒影进行，由独奏小提琴奏出，与双簧管构成卡农，而大提琴和大管、低音单簧管和长笛以另一些卡农充当伴奏。

例441



第三变奏：这里有一些强有力地相互作用的动机，它们由于有顿音的节奏和两支法国号围绕主题奏出的反复音而显得更加明确了。

第四变奏：这段标有“圆舞曲速度”的音乐具有真正的维也纳风味。配器是精致的室内乐型的，长笛的旋律优美动听，并伴有各种各样的对应旋律。同时，竖琴、钢片琴、曼陀铃和铃鼓明快地奏出它们自己的变奏主题。

第五变奏：主题在这里重又转入低声部——最初出现在低音大管、长号和低音提琴上，弦乐器在高音区支撑着它，但它不久就被吞没，并在这段变奏复杂而强烈的音响中变形。这是整套变奏中最丰富多采的一段。

第六变奏：这段简短的变奏与前一段形成对比，它有着室内乐清晰明朗的结构，又是为独奏乐器而写的。主题隐藏于由大提琴独奏引出的一个内声部之中。

第七变奏：这是一段慢板变奏，它显示出一个特殊的结构——加以装饰的主题在大管、单簧管、长笛和大提琴上轮流出现，独奏小提琴、长笛、竖琴、钢片琴和钟琴织成一个音响的魔网来掩饰它。

第八变奏：在这段短小的变奏中，开始时由双簧管和大管以卡农形式奏出主题，大提琴则以顿音“敲出”一个打击乐器般的固定音型。这段变奏的开端阐明了所有主题素材均来自那个原型音列，这是勋伯格序列创作的基本原则。在第一小节中，大提琴上的固定音型包含了基本音列的前四个音，而中提琴则作为和弦奏出第五和第六音。

于是六个音反复出现。这样的破格在音列已稳固建立之后是允许的。以这个固定音型为背景，大管奏出基本音列中剩下的六个音，其节奏与双簧管刚奏出的乐句一致，产生了类似卡农的效果，虽然这实际上并不是卡农。弦乐器的音型采用了倒影音列的剩下的六个音。

第九变奏：这段变奏色彩十分丰富，然而又十分清晰透明。开始时，短笛和单簧管、小号和大管，以及中提琴和小提琴同时作卡农式进行，构成了极其复杂的音乐织体。

终曲：所有的变奏在这里达到了高潮，而所有的情绪、速度、色彩也在这里得到总结。虽然原型音列的片段比比皆是，但主要的中心点是前面的那个"巴赫动机"。

净 化 之 夜

（作品第4号）

当今的音乐爱好者中，有不少人已习惯于把勋伯格视为中世纪的"梅菲斯特"——一个创造了无调性音乐的人。但在听了他的早期作品《净化之夜》后，往往会感到惊奇，因为从这部作品中可以看到的是另一个勋伯格——一个成熟老练的浪漫主义作曲家。如同理查·施特劳斯以及当时许多其他德国和奥地利作曲家那样，早期的勋伯格顶礼膜拜于瓦格纳及他的乐剧《特里斯坦与伊索尔德》，这一点在《净化之夜》中尤为明显。但勋伯格是很有原则的，他严格地避开了他所崇拜的偶像的某些缺点，而凡是他音乐中借鉴瓦格纳的地方，也正是瓦格纳留给后人的最动人的篇页，况且这部作品又出自一位二十五岁的青年之手。

像《净化之夜》这一类的作品，在勋伯格的整个创作中为数不多，但作曲家直到晚年仍惦念着这早期的风格，他说："我不习惯于继续以《净化之夜》的风格来创作……命运引导我走上了一条比较艰难的道路。但我心中经常存有回复到早期风格的意愿，我时常向这愿望让步。"但《净化之夜》毕竟不是纯粹的浪漫主义创作，正如勋伯格同时所指出的那样："……我确实相信，在这个作品中也可以找到一些勋

伯格的风格，特别是在旋律的宽广、对位和动机的发展、以及衬托旋律的和声与和声低音的类似对位的进行等方面。最后，甚至还有一些调性不明确的段落（例如第 137—139 小节），这无疑可被看作未来的预兆。”

《净化之夜》原来作于 1899 年，是作为一部弦乐六重奏而写的。1917年经作曲家改编为弦乐曲。这次改编并没有什么根本性的变更，只是增大了弦乐器组，并在某几处加上了低音提琴，以加强大提琴声部。1943年，勋伯格又作了一次改编。这次他把音乐织体改得稍稍稀薄了点，并把广泛使用的浪漫主义表情记号改得缓和些，或者干脆删去。作品的标题来自德国诗人理查·戴默尔（Richard Dehmel，1863—1920）的抒情诗集《女性与世界》中的第一首诗《净化之夜》。这首诗写的是一对情人在月光下漫步时的一段对话，该诗的大意如下：

一对情人徬徨在寒冷、荒芜的草地上，一株株高大的橡树将它们那黝黑的手臂指向远处的月亮。夜空中没有一丝云彩，月亮尽情地将它的银辉撒在草地上，但是那女人的心却笼罩在深沉可怖的阴影中。她对男的说：

“亲爱的，现在我俩走在一起，但是在生活的道路上我们永远也不能并肩漫步。因为我走的是罪恶之路；我的心上和我的体内由于有一个不属于你的孩子而十分沉重！我是罪大恶极的；我对你所怀的炙热的烈焰已经熄灭。我相信我不再能沉浸在爱情之中，也不再能沉浸在似乎属于我俩的幸福命运之中。

“我试图了解生活，而生活欺骗了我。我渴望着我们的爱情能带来狂喜；由于当初和你只有见面之缘，我战抖着委身于一个陌生人。我想到女人的崇高使命和做母亲的职责，我并不梦想生一个不属于你的孩子。如今，生活已经狠狠地报复了我。”

她的步伐沉重，她把脸转向阴影一边，避开那与他们同行的冰凉、纯洁的月亮。于是他的爱人说话了：

“我心爱的，不要怕也不要恨那个在你体内蠕动的孩子。想着我的爱情，这爱情一直围绕着我们，像现在普照大地的可爱的月光那么

平静。甚至在这样的事实面前，甚至通过生活的冷漠海洋中那最冷酷和风暴最多的航程，这爱情仍将围绕着我们，温暖着我们。虽然你曾投身于另一人的怀抱，活在你身体中的那孩子是我的.你将在我身边生那孩子。甚至在看到他出生的那种不顾一切的狂喜中，我也在你的思念之中，我也是他的父亲。因为你已经给我带来了爱的光芒和奇迹；你已经为我，我自己，带来了一个孩子，这里有对一个孩子的毫不犹豫的爱，以及他对他所爱的人的盲目接受。"

他的双臂伸展在她那一度可爱、如今扭歪的身体上。在一个接吻中他俩的心灵结合在一起。这对情人重新漫步在这月光照耀的净化之夜。

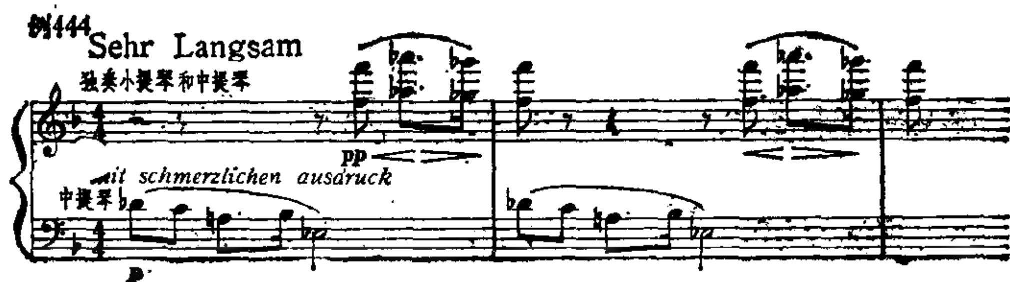
这部作品可分为两大部分，第一部分描写那女人的坦白，第二部分是那男人的宽恕。这两部分之间和乐曲的首尾，都有同样的一段缓慢而富于表情的音乐，其中的主题象征着男女主人翁的散步，它在全曲中的作用有点类似莫索尔斯基《图画展览会》中的"漫步主题"，起到贯穿全曲的作用。



进入第一部分后，速度稍为加快，这时出现了一个带有焦急的节奏感的主题，它暗示出那女人话语中的内疚和不安。



大提琴奏起了一个思乡的乐句，独奏小提琴和中提琴在它的上



方作应答。有人认为，这个乐句与那女人渴望做母亲的欢乐心情有关。

第二部分的音乐大多出自第一部分的主题素材，所不同的只是第一部分充满了痛苦和焦躁的心情，而第二部分则是极度温柔和抒情的延伸。

勋伯格的这首动人的乐曲，由于仅用弦乐器演奏而特别富于表情，也许只有以这种有分寸感的严格节约的素材才能表达出诗人的那种极其细腻的思想感情。但这音乐中并没有琐碎的细节刻划，因此，把音乐与诗歌的内容作详细的对照是没有意义的，而重要的是把握勋伯格所表达的思想感情。

斯特拉文斯基

(Igor Stravinsky 1882—1971)



美籍俄罗斯作曲家伊戈尔·斯特拉文斯基在1882年6月17日生于圣彼得堡附近的奥拉宁鲍姆(Oranienbaum)。父亲伊格纳杰维奇·斯特拉文斯基(Ignat'yevich Stravinsky)是波兰人的后裔,曾在圣彼得堡的帝国歌剧院任主要男低音歌手,母亲也很有音乐气质。尽管斯特拉文斯基出生在这样一个音乐气质浓厚的家庭,而且自幼也表现出对音乐的神往(他九岁开始学钢琴,十岁便用钢琴作即兴创作),但是,他的父母亲按照他们那种俄国旧式资产阶级家庭的惯例,首先考虑的是将来谋求行政及其他方面所需的教育,他们选择了法律,而把斯特拉文斯基对音乐的偏爱和倾心看作业余性质的。斯特拉文斯基在圣彼得堡的中学和大学里都算不上一个出色的学生,因为他把精力都集中于学习音乐——听歌剧、交响曲,自学对位法、和声学。1902年,斯特拉文斯基结识了里姆斯基-柯萨科夫,随后又开始跟这位音乐大师学习配器,并在创作上、演出上经常得到老师的指导和帮助。

1905年,斯特拉文斯基在大学生涯结束后,与他的表妹订婚,并于次年在圣彼得堡郊外的一个村子里举行婚礼。也就是在这一时期,他开始了音乐创作。

1909年他的管弦乐幻想曲《烟火》在圣彼得堡演出时,他得到俄罗斯舞剧团经理兼舞剧编导季亚吉列夫(S.Diaghilev,1872—1912)的赏识,此后,斯特拉文斯基与季亚吉列夫多年合作,创作并演出舞剧。

大约在1910—1914年间,斯特拉文斯基全家多次去瑞士。他在那里疗养,并为演出事宜出入于巴黎。第一次世界大战爆发后,瑞士成了斯特拉文斯基的居留地。由于他的音乐的大部分出版商是敌国人,而且他再也不能从俄国的庄园中获得收益,生活因此相当拮据。只是由于英国指挥家托马斯·比彻姆(Thomas Beccham, 1879—1961)慷慨解囊,他才得以摆脱困境。1930年夏,斯特拉文斯基离开瑞士,迁居布列塔尼,后又于1934年加入了法国籍。在法国,他为巩固自己艺术家地位的努力并不是十分成功的,于是,他产生了去美国的想法。他多次赴美旅行,并指挥了许多美国乐队。1938—1939年,斯特拉文斯基的女儿、妻子和母亲相继病逝,他自己也因病疗养了一段时期。1939年9月世界大战爆发,刚恢复健康的斯特拉文斯基便迁居美国,并在马萨诸塞州剑桥讲学,内容为"音乐的诗意",该讲稿于1942年由哈佛大学出版社出版。

1940年9月,斯特拉文斯基在马萨诸塞州第二次结婚,婚后在好莱坞定居,后又于1945年入美国籍。自1951年起,他在意大利、德国、瑞士旅行演出,偶尔也到巴黎和伦敦指挥;在1958年后的十年中,他作了遍及全世界的旅行,到过南美、远东、澳大利亚和非洲。1961年,苏联音乐家代表团访美,在好莱坞正式邀请斯特拉文斯基访苏。当时有人猜测,出于政治及其他原因,他会拒绝访苏;但斯特拉文斯基终于同意了,并在遍访多伦多、巴黎、布拉柴维尔、约翰内斯堡、开普敦、罗马、汉堡及以色列等地后,于1962年9月来到了阔别近半个世纪的苏联。他在莫斯科和列宁格勒举行了一系列音乐会,受到了英雄般的欢迎。离苏前,还在克里姆林宫受到赫鲁晓夫的接见。

1967年,斯特拉文斯基的健康开始衰退,5月赴多伦多最后一次指挥他的《普尔钦奈拉》组曲之后的一段时期,他仅偶尔参加由他的

好友克拉夫特(R.Craft, 1923—)指挥的"斯特拉文斯基作品音乐会"。1969年,他从好莱坞迁居纽约,次年又到欧洲疗养。1971年4月6日,斯特拉文斯基在纽约逝世。根据作曲家遗孀的建议,他的遗体安葬于威尼斯圣米克尔(St.Michele)岛上季亚吉列夫墓的附近。

斯特拉文斯基的音乐创作,大致可以分为三个时期,即:俄罗斯风格时期(1905—1919年);新古典主义时期(1920—1951年);序列音乐时期(1952—1971年)。

斯特拉文斯基的早期音乐,如:献给里姆斯基-柯萨科夫的《降E调交响曲》等,大都是囿于传统风格、具有俄罗斯民族主义精神的作品,其中较重要的是为庆祝里姆斯基-柯萨科夫的女儿的婚礼之作——管弦乐幻想曲《烟火》。这部作品的配器十分辉煌,主题发展具有强大的节奏气势,并显著地运用了不协和音。这些特征使它和印象派朦胧恍惚的情调形成了对照,同时还为作曲家的芭蕾舞剧发展奠定了基础。此后,斯特拉文斯基通过《火鸟》、《彼得鲁什卡》、《春之祭》、《婚礼》等舞台音乐,一步步趋向于复杂的节奏、多调性等手法的运用。但无论从作曲家对俄罗斯的知识、经验和历史背景的依赖来看,还是从他对创作显然具有俄罗斯式的音乐的热诚来看,这一时期的斯特拉文斯基都不失为一个纯朴的、具有俄罗斯精神的作曲家,只是他对异乎寻常的乐器色彩、对狂烈的节奏、对严酷的力量与热情已逐渐地表现出他所特有的偏爱。

在斯特拉文斯基的中期创作中,他断绝了同俄罗斯往昔的联系,同时也放弃了他以前的那种纯朴的和革新的倾向。他转入了新古典主义时期,在创作中比较偏爱交响曲、奏鸣曲、组曲、协奏曲、大协奏曲、弥撒曲等古典主义的结构,音乐也变得异常清澈、简洁、单纯、清晰、经济而明确,时而还从前辈作曲家那儿借用素材。他对复调音乐与节奏的兴趣加深了,并有效地运用在他的合唱音乐中。新古典主义时期的第一部作品是舞剧《普尔钦奈拉》,这部作品于1920年首演于巴黎歌剧院,著名画家毕加索为该剧设计了布景和服装。1922年斯特拉文斯基把剧中的十一段乐曲编成了《普尔钦奈拉》组曲。值得注意的是,《普尔钦奈拉》是斯特拉文斯基沉迷于十八世纪音乐的一

部混合曲，在他此后的一系列新古典主义作品（包括歌剧-清唱剧《俄狄浦斯王》、为弦乐队写的舞剧《艺神阿波罗》、以及《诗篇交响曲》等）中，都可以看到他在音乐素材和特性方面鲜明的独创性。而唯一的例外是他的舞剧《仙吻》，这是以柴科夫斯基的音乐为出发点写成的。斯特拉文斯基这一时期的舞台音乐还有《婚礼》、《牌戏》、《奥菲斯》、《浪子的历程》等，管弦乐作品有《管乐交响曲》、《C大调交响曲》、《乌木协奏曲》、《三乐章交响曲》等。

斯特拉文斯基在1952年访问巴黎时，曾经抨击十二音体系，他对记者说："序列主义是十二个囚犯，我觉得用七个要自由得多。"然而，恰恰是在这一年中，他从自己的新古典主义音乐中解脱了出来，调性开始在他的音乐中消亡，他一向较不关心的、由勋伯格等人创立的序列创作技巧开始出现在他的作品中。这一时期的代表作是《阿贡》（一译《苦楚》）、《哀歌》、《洪水》、《变奏曲》等。

有人认为，斯特拉文斯基的一生有点像理查·施特劳斯，他们都有非常辉煌的青年时期和一个稍感衰退的晚年。斯特拉文斯基的早期作品是普遍为人喜爱的。他的《火鸟》、《彼特鲁什卡》、《春之祭》，无论在音乐会上，还是在芭蕾舞台上，都是大受欢迎的曲目；新古典主义时期也不乏佳作，而中后期的作品，尤其是采用序列音乐手法创作的音乐，虽然已为人们所接受，但不为广大听众所喜爱，目前已很少演出。

《诗篇》交响曲

《诗篇》交响曲是斯特拉文斯基为音乐厅写的一个"礼拜仪式"音乐，它是潜伏于作曲家1930年前的作品之中、并将在此后作品中越来越占优势的宗教信仰的一个自我表白。正如作曲家本人关于这个交响曲所说的："并不是我在交响曲中加入了供歌唱用的诗篇，相反，是我把'诗篇'的歌唱交响化了。"

这部交响曲是应美国波士顿交响乐团指挥库谢维茨基之约而写的，作品的题献是："这部为赞美上帝而创作的交响曲，是在波士顿交

响乐团成立50周年之际献给这个乐团的。"关于这部作品的创作，斯特拉文斯基在他的《自传》中是这样描述的："写一部篇幅较大的交响乐作品的念头曾在我心中蕴酿了很长一段时间，因此，我欣然接受了这个完全合乎我的意愿的提议……我要创作一个不符合惯用样式的有机的整体，但它仍保留着使交响曲有别于组曲的那种周期性次序，而组曲则仅仅是一些相继出现的各有特性的乐曲而已。

"我也曾考虑过我要用来建造我的大厦的那些音响素材。我的想法是：我的交响曲应该是一部有着很大的对位发展的作品。最后我决定采用合唱和器乐结合的组织形式，其中合唱和器乐二者处于同等地位，谁也不凌驾于谁之上。在这种情况下，我关于声乐组和器乐组的相互关系的观点同对位音乐大师们的观点是一致的，他们也是以同等地位来处理的，既不把合唱队的作用减弱为单声部歌唱的作用，也不把器乐组的效果缩小到伴奏的效果。"

此外，斯特拉文斯基还在乐队编制和配器上花了一番功夫。他摒除了小提琴和中提琴的温暖音响（这样，木管乐器那较为真实的音响便得以在乐队最高音区中炫耀），同时略去了单簧管那激发美感的音响，长笛则增加到四支，还包括了两架钢琴和一支包括童声的混声合唱队（也可用女声合唱代替），从而获得了一种既严肃又感人至深的乐队色彩。作品中包括了斯特拉文斯基音乐语汇中大家所熟悉的一些因素，如泛自然音阶体系、打击乐器效果、清澈的织体、固定音型、经常更改的节拍、镶嵌工艺般的结构等。作曲家新古典主义作品的一个引人注目的因素——一种受到巴赫的启发而不是对巴赫盲目模仿的、经过审慎安排的复调音乐——在这里也很突出，所以，有人称《诗篇》交响曲为斯特拉文斯基新古典主义时期的巅峰之作。

《诗篇》交响曲共分为三个乐章，但各乐章连续演奏，没有停顿。这一点看来与作曲家为塑造一个"有别于组曲的有机整体"的想法也有关系。乐曲开始处是一个由打击乐器强调的e小调和弦与双簧管和大管上的琶音构筑起来的短小引子。这一乐章的主体是低沉的女低音合唱，这曲调在E音和F音这半音之间徘徊，听来有如教徒们在祷告。合唱的歌词选自《拉丁文圣经》，明确要求用拉丁文演唱。第

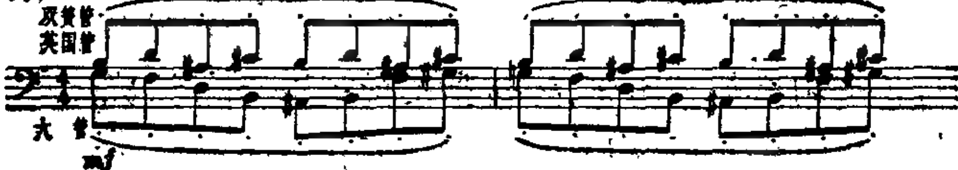
一乐章中的歌词相当于《旧约全书·诗篇》中第39篇的第12—13节诗：

耶和华阿，求你听我的祷告，留心听我的呼求。我流泪，求你不要静默无声。

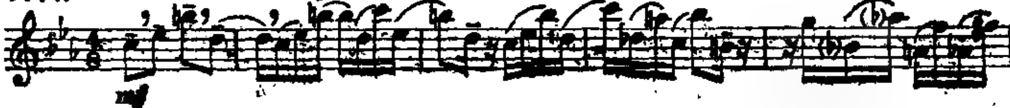
因为我在你面前是客旅，是寄居的，像我列祖一般。求你宽容我，使我在去而不返之先，可以力量复原。



作为伴奏的是双簧管、英国管和大管上的一个固定音型，这是斯特拉文斯基为强调全曲的统一而精心设计的一个主导动机，它在第三乐章中也是以固定音型的形貌出现的。



第二乐章是一首精心写成的双重赋格曲，其中一首赋格曲局限于管弦乐队范围，其曲调也是基于前一乐章作为伴奏的固定音型，只是第三个音符移高了八度而已。主题先由双簧管奏出，我们可以看到主导动机在这里连续出现了四次。
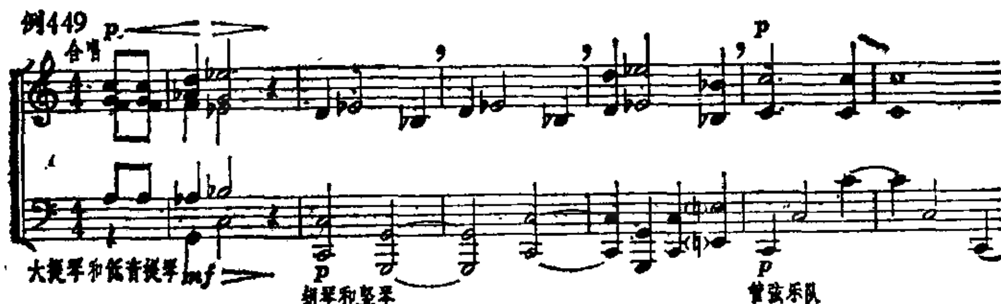


另一首赋格曲由女高音声部引入，接着，女低音、男高音和男低音依次加入。这时，乐队以它的主题的片段作伴奏。这首赋格曲的拉丁文配词相当于《旧约全书·诗篇》的第40篇第1—3节的诗：

我曾耐性等候耶和华，他垂听我的呼求。

他从祸坑里、从淤泥中，把我拉上来，
使我的脚立在磐石上，使我脚步稳当。
他使我口唱新歌，就是赞美我们上帝的话。
许多人必看见而惧怕，并要倚靠耶和华。



第三乐章按速度变化来看，可分为慢—快—慢—快—慢五个部分。慢速部分就像是一首安详的副歌，其歌词为反复出现的“哈利路亚，赞美，赞美，赞美……”。斯特拉文斯基告诉我们，这段副歌和接下来的一段缓慢的音乐是第二乐章中的祈祷的一个应答，也是为《诗篇》作者大卫王安排的一首“新歌”。这些副歌的和声语汇中有一种在舞剧《彼特鲁什卡》中未曾出现过的新因素：其中以c小调和弦为基础的合唱得到铃声般的固定音型的支持，而这个固定音型又以其后来出现的还原E维持着C 大调。这种大调和小调的结合是斯特拉文斯基喜爱的一种手法，并已为当代音乐广泛采用。



乐章的快速的中心部分带有舞曲风格，按斯特拉文斯基的话来说则是“一首可以用来跳舞的歌曲，正如大卫在方舟① 前舞蹈一般”。第一个快速部分以反复出现的断音和弦作为开始，这时，女高音平静地吟唱“赞美主，赞美主……”，继之是女低音，最后是男高音和女低

① 典出《旧约全书·创世纪》，挪亚遵上帝旨意，为避洪水而建造的一种矩形的大船。

音诵唱《诗篇》第 150 篇第 1—3 节的诗(《拉丁文圣经》篇目与此相同),虽然按总谱上的指示,这几节诗全部采用,但实际上其中最末一句省略未用:

你们要赞美耶和华,在上帝的圣所赞美他,
在他显能的穹苍赞美他。
要因他大能的作为赞美他,
按着他极美的大德赞美他。
要用角声赞美他,
[鼓瑟弹琴赞美他。]

这吟诵被一个突如其来的慢速度副歌的短暂穿插所打断,但不久就恢复到刚才的快速度,并重复刚才的唱词。音乐重又转慢后,女高音和男低音按相差十二度的卡农唱起了《诗篇》第 150 篇第 4 节的诗:

击鼓跳舞赞美他,
用丝弦的乐器,和箫的声音赞美他。

乐章的末尾恢复到开始时的平静情绪,女高音唱起了《诗篇》第150篇最末的四行诗句(第 5—6 节):

用大响的钹赞美他,
用高声的钹赞美他。
凡有气息的,都要赞美耶和华。
你们要赞美耶和华。



斯特拉文斯基认为，这"最后的赞美诗必须被想象作是从天堂中传来的，而且激动不安之后接下来便是'赞美的平静'"。它把这部现代宗教杰作带入一个给人深刻印象的结尾。

斯特拉文斯基的总谱上大都没有标注速度记号，而用每分钟包括几个什么音符来表示速度。

舞剧《火鸟》组曲

早在1909年俄罗斯舞剧团在巴黎的《伊戈尔王》和《克列奥帕特拉》的精湛演出大受欢迎时，该剧团的创建人季亚吉列夫便开始考虑下一年再访巴黎时的演出剧目了。他想以俄罗斯民间传说"伊凡王子"和"火鸟与灰狼"来创作一部具有俄罗斯风格的舞剧——《火鸟》，但苦于没有合适的作曲人选。一天，季亚吉列夫在一次音乐会上听了斯特拉文斯基的《幻想诙谐曲》和《烟火》，他很喜欢这种带有印象派色彩的夜曲般的管弦乐小品，便立即约请斯特拉文斯基为一首肖邦的夜曲和以肖邦的一些钢琴曲改编的舞剧《仙女们》中的一段圆舞曲配器。斯特拉文斯基非常出色地完成了这项工作，于是，季亚吉列夫便决定约请斯特拉文斯基为舞剧《火鸟》作曲。1910年4月作曲家完成了《火鸟》的全部音乐。6月25日，这部舞剧在巴黎歌剧院首演，获得了空前的成功。演出结束，在一次又一次的谢幕后，前来观看演出的德彪西会见了这位年轻的作曲家，并表达了自己对《火鸟》的赞赏。从此，斯特拉文斯基便获得了国际声誉。有人还认为斯特拉文斯基自从写了《火鸟》的音乐后，他的地位就与里姆斯基-柯萨科夫和拉威尔等人并驾齐驱了。

《火鸟》的剧本是由俄罗斯舞剧团的编导米哈伊尔·福金（M.Fokin，1880—1942）根据一个古老的俄罗斯传说而编写的。剧情大致如下：有一天，王子伊凡来到一座城堡的花园中打猎，他看见一只奇异的鸟——火鸟，飞来停在一棵苹果树上啄食金苹果。这只鸟美丽而神奇，它的羽毛象金子般发光，眼睛像宝石一样闪亮，而它那光辉的身躯，看上去仿佛是夜间的一团火。伊凡捉住了它，但火鸟的哀鸣

使王子动了恻隐之心，他放了火鸟。火鸟为报答他，从身上取下一根金灿灿的羽毛送给王子。它告诉王子，如果他遇到危险，只要挥动羽毛，它就会飞来帮助他。说完火鸟就飞走了。黎明，伊凡在朦胧中发现城堡中走出一群少女，她们共十三人。伊凡来到了少女们中间。他爱上了其中最后一位最美丽的少女，但这位少女告诉她，她本是公主扎列维娜，魔王卡茨把她们关在这座城堡中，唯有夜间她们才能出来自由玩耍；如有陌生人进入魔王卡茨的领地，都会被他化为石像。伊凡决心除掉这个害人的魔王，他不顾公主的劝告，只身闯进城堡。卡茨正要施展魔法，伊凡挥动羽毛招来了火鸟。火鸟以剧烈的动作跳起舞来，卡茨及其同伴不得已也跟着狂舞不止，直跳得筋疲力尽。火鸟又指引伊凡找到了放着众魔鬼灵魂的一只大蛋。伊凡砸碎了蛋，众魔鬼当即死去，城堡也随之消失。一群被变成石像的年轻骑士和少女们从魔法中解脱了出来，他们祝贺伊凡与扎列维娜结合，并拥戴伊凡为国王。最后，在一片快乐的欢呼声中，火鸟展翅飞向远方。

斯特拉文斯基曾根据舞剧《火鸟》的总谱改编了三部组曲，其中以第二部组曲最为著名，是当今音乐会上通常演奏的版本。这部组曲共分七段：

（一）引子——乐曲以带弱音器的低音弦乐器奏出的一段起伏的阴暗旋律作为开始。在这支旋律之上，有铜管乐器和木管乐器上的一些猎号般的短句。这段音乐勾勒出这样一幅图景——暮色苍茫的荒野之中，隐隐约约可以看见一座城堡及其花园，天空中飘浮着不祥的云彩，整个画面的色彩显得有点阴森可怖。

例451
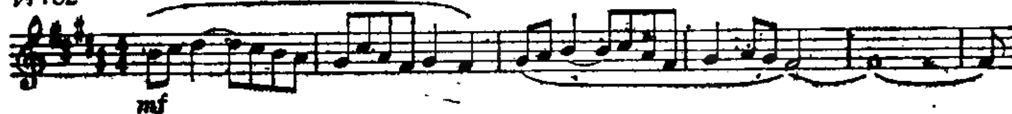


（二）火鸟之舞——散布于整个弦乐器组的一个突如其来的颤栗，宣告了火鸟的来临。接着，木管乐器和弦乐器上的一连串急遽而略显焦躁的乐句暗示出火鸟那激烈、骄矜的舞蹈。

（三）火鸟变奏曲——这段变奏是在丰富的幻想中由闪烁发光的弦乐器和尖刻辉煌的木管乐器的音响构筑起来的。其中长笛上的

一个上行音型处在十分显眼的地位，这就像是火鸟羽毛的美丽的闪光。尽管它左顾右盼，试图隐匿到蕨丛中，但美丽而发光的羽毛还是把它暴露无遗。

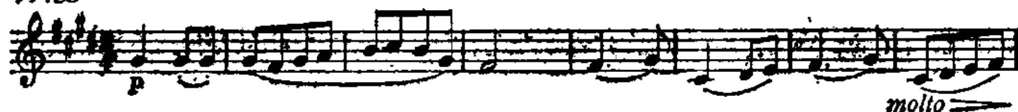
（四）公主之舞——公主们的舞蹈温柔抒情，采用的是俄罗斯民间歌曲的旋律。这段音乐开始时是两支长笛上的一个短小引子，其苍白的音调突出于法国号较为温暖的持续音上。然后，独奏双簧管以动人心弦的优美奏出了舞曲主题，作为伴奏的是竖琴上一些圆润的颤栗。

例452



舞曲的一支副歌般的旋律由第一小提琴奏出，背景是加弱音器的弦乐器的轻柔音响。音乐的织体清晰透明，仿佛使人进入了仙境。

例453

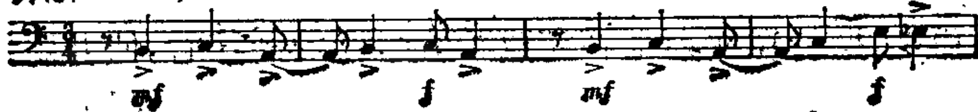


大提琴、单簧管和大管相继以各自的方式奏起了舞曲主题。最后，加弱音器的弦乐器再次唱起了副歌旋律，这就像阵阵朝雾，在整个乐段那秀丽的画面之前飘然而过，透过这层薄雾，依稀可见公主们的优美舞姿。

（五）卡茨之舞——在这一段中，作曲家充分发挥了他那描绘怪诞异常、极其恐怖的事物的才能：难以忍受的节奏、闪耀的乐队色彩、互相抵触的和声、引人注目的不协和音等，造成了一股强大的力量，刻划出魔鬼卡茨及其同伙粗野、狂暴的险恶嘴脸。而经过前一段美如仙境的舞曲的对比，这里描摹的黑暗王国益发显得激烈强暴了。
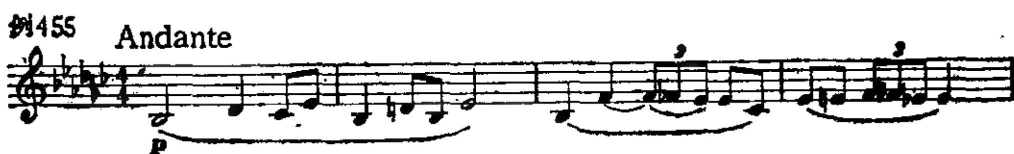
这段音乐以整个乐队的一个凶猛的强音和弦作为开始，这是伊凡撞开了城堡的大门，顿时，出现了一片群魔乱舞的景象。

例454
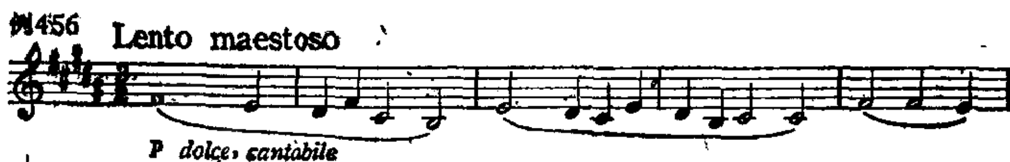


这邪恶的音响越来越激烈了，低音提琴带着无名的恐惧咕哝着，木管乐器嘶哑地咆哮着，铜管乐器发出了无耻的讥笑，弦乐器尖锐刺耳地叫喊起来，长号则以淫猥的呼喊作应答。这狂暴的舞蹈直到出现了整个乐队奏出的一个具有决定性力量的和弦才戛然而止。这时，火鸟已降伏了这群恶魔。

（六）**摇篮曲**——这是火鸟用以催眠妖魔的一段音乐，它那种神秘的朦胧感、摇篮吱呀声般的节奏、富有感染力的旋律，确实具有催眠作用。摇篮曲旋律由独奏大管吹出，竖琴和带弱音器的弦乐器为其伴奏。



双簧管唱出了一个对比的乐句，不久，乐队伴衬着竖琴上闪亮的滚奏，掀起了一阵短暂的骚动，但催眠的节奏仍顽强地进行着。大管那昏昏欲睡的旋律重又响起，音乐就这样令人难以觉察地过渡到了终曲。

（七）**终曲**——一支独奏法国号模仿着"公主之舞"中长笛引子的旋律，奏起了宣告胜利的歌。



随着竖琴上响起涟漪般的滑音，弦乐器越来越热烈地反复诵唱这同一支旋律，不久，它又以变了形的节奏传递到铜管乐器雄伟的进行之中。这支旋律一遍遍地反复，同时不断地增添新的乐器色彩，最后达到了激动人心的高潮，全曲在这个高潮的辉煌爆发中结束。

舞剧《彼特鲁什卡》

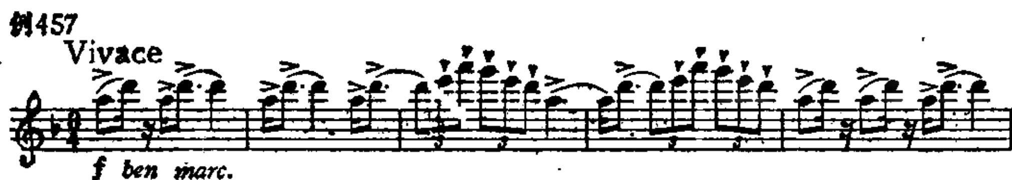
1910年，斯特拉文斯基在完成了《火鸟》的创作后，便开始构思舞剧《春之祭》中的音乐。但在他着手写这部舞剧前，他想先写一部钢

琴与管弦乐队的单乐章协奏曲来调剂一下。而就是在写这首乐曲的过程中，产生了《彼特鲁什卡》(它是 1911 年 5 月在罗马完成的)。关于这部舞剧的问世，斯特拉文斯基是这样回忆的："在创作这音乐时，我心中有一幅关于一个突然被赋予生命的木偶的清晰图象，我用一连串恶魔似的琶音来加强乐队的容忍力。乐队则反过来报之以一阵阵威胁性的小号声。其结果是一片可怕的喧闹声，它达到了高潮，然后以可怜的木偶的忧伤、抱怨的倒下作为结束。"此后，斯特拉文斯基花了很多时间来寻找一个能概括地表达他的音乐特征、因而能表现这有生命木偶的个性的题目。"有一天我高兴得跳了起来，我真的找到了我的题目——'彼特鲁什卡'，世界各国每个集市中都有的那个不朽而不幸的角色。不久后，季亚吉列夫到我逗留的克拉伦斯地方来访问我。他很惊奇，因为我弹给他听的不是《春之祭》的草稿，而是我刚刚创作的，后来成为《彼特鲁什卡》中第二场的那首乐曲。他是那样地喜欢这首乐曲，以致不愿把它丢在一边，而是努力说服我把木偶的痛苦主题加以发展，使之成为一部完整的舞剧。在他逗留瑞士期间，我们两人一起按照我提出的意见大体上搞出了故事的主题和梗概。"在斯特拉文斯基和季亚吉列夫共同作出的内容梗概的基础上，舞台设计家亚历山大·伯努瓦(Alexandre Benois, 1870—1960)完成了该剧的剧本。
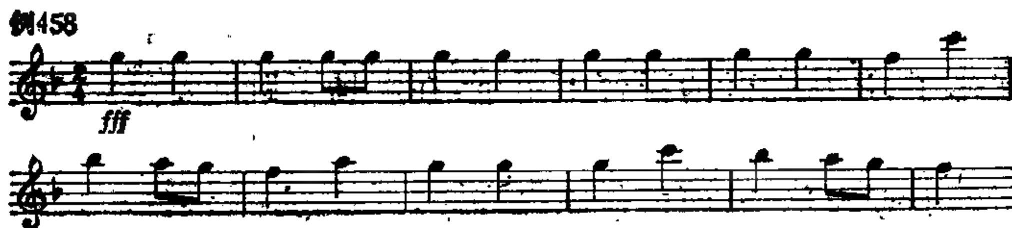
这部舞剧的情节较为简单，描写的是俄国下层阶级的生活——他们的爱情、妒忌、痛苦和死亡。剧中的主要角色是三个木偶——彼特鲁什卡、芭蕾舞女演员和摩尔人。彼得鲁什卡是法国木偶剧中常见的一个角色，其特征是鸡胸、驼背，嗓音尖厉，既显得幽默可笑，又带有悲剧色彩。全剧共分四场。第一场描写约摸 1830 年圣彼得堡公共广场上大斋期前狂欢节的欢庆。在这纷乱和喧嚣中，最引人注目的是一场木偶戏的演出：一个老头拿出了三个木偶，同时吹起了笛子以招徕观众。使大家大为惊奇的是，随着这老巫师的笛声，那三个木偶活起来了，还从他们的舞台上走下，在广场上跳起舞来。第二场的情节在彼特鲁什卡、芭蕾舞女演员和摩尔人之间展开：彼特鲁什卡爱恋着芭蕾舞女演员，试图博取她的欢心；但这女演员对他不屑一顾，

彼特鲁什卡只好向那赋予他以人的感情的老巫师发泄他的绝望与怒气。第三场是在摩尔人华丽而俗气地用东方装饰品布置起来的房间里。正当芭蕾舞女演员和摩尔人在那里调情和舞蹈，妒忌的彼特鲁什卡闯了进来，他遭到了摩尔人的痛打。第四场回复到狂欢节的场面：马夫和那些保姆跳起了民间舞；农夫驯养的一只熊也跳起了笨拙的舞蹈；一些参加化装舞会的人冲了进来；随后是两个吉普赛人随着喝醉了的商人的手风琴声登场献舞。忽然，在这狂欢的高潮中，彼特鲁什卡从剧场上冲了出来，后面紧跟着那摩尔人，而芭蕾舞女演员在制止他。摩尔人和彼特鲁什卡厮打起来，他用弯刀砍死了彼特鲁什卡。正当观众哗然之际，老巫师捡起了彼特鲁什卡，向大家展示这不是活人，而是用布片等做成的木偶。但是，当群众散开、老巫师收拾剧场时，猛抬头看见彼特鲁什卡的幽灵正在剧场上方翱翔，他脸色铁青，姿态吓人，正在嘲笑和威吓那老头，吓得老头扔下手中木偶，消失在黑暗中。

这部舞剧第一部分的音乐以长笛上的一个欢快主题开始，大提琴即刻以高音区优美的音响与之呼应。这个主题中富有特征的四度上升音型，可以说是全剧音乐的主线，它在最后的一些插段中重现，起到了贯穿和呼应的作用。



随后，竖琴和小提琴等其他声部以强音加入，把音乐推向了高潮，展现出一派热闹非凡的集市图景。另一个刻板划一的主题，由整个乐队强有力的齐奏奏出，它的节奏得到了打击乐器的强调，这个机械的音型暗示着木偶的不连贯的动作。



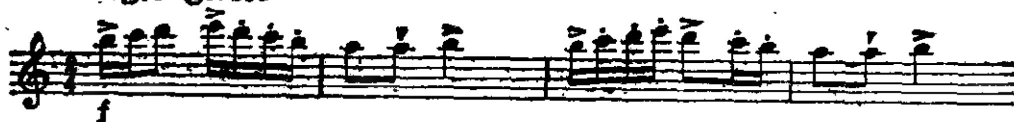
长笛和单簧管奏起了一支优美的舞曲，这段音乐仿佛是集市中安静的一角：一个小女孩在她的八音盒伴奏下翩翩起舞。

例459
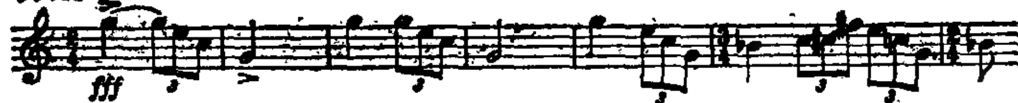


这支舞曲不久就湮没在沸腾的热浪中——舞剧开始时的主题卷了进来，倾刻间那优美的旋律便融会于喧嚣之中。开始时的一些主题的一一再现，把音乐重又推向了高潮。忽然，响起了一阵刺耳的鼓声，刚刚还在沸腾的人群刹那间安静下来。鼓声停息后，大管轻声奏出一个下行音型，这是老巫师缓慢的步履：神秘而又古怪。他拿出笛子，吹起了一支荒谬可笑的小调（长笛独奏）。在这飘忽的咒语般的音响中，木偶们获得了生命，他们随着"俄罗斯舞曲"的强劲节奏跳起舞来。这是一支轻快的民间舞曲，斯特拉文斯基在配器中采用了平行进行的连续的不协和和弦，暗示出木偶剧的滑稽和线条的僵硬。

例460
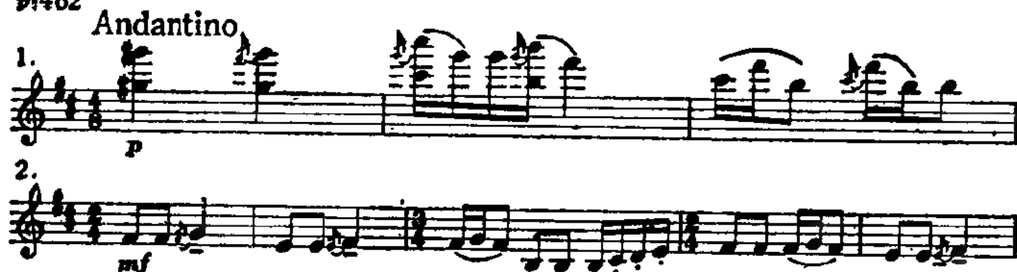


刺耳的鼓乐重又响起，它标志着一幕木偶剧的结束，同时把音乐转入了第二部分。一开始，音乐显得有点动乱和焦急不安，但不久，小号上的一声嘶鸣闯了进来，这是彼特鲁什卡被"踢"进了自己的房间。

例461



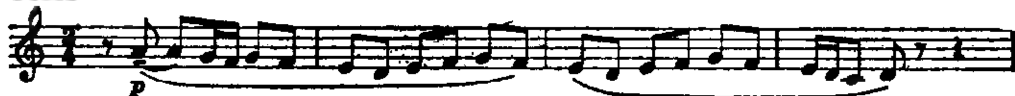
接下来的音乐基本上是在木管乐器和钢琴之间进行的，这是对彼特鲁什卡性格的描述——虽然他只有木偶的形体和服饰，却有着一个人的灵魂所具有的哀婉动人的感情。这里有两个主题：前者纤细温柔，由钢琴和木管乐器奏出；后者消沉忧郁，由英国管奏出。

例462
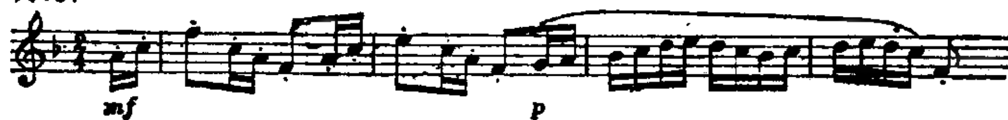


第三部分开始时的音乐是对摩尔人居室的描绘：音乐中充满了神秘的色调，这种扑朔迷离的音响，展示出摩尔人室内装饰的阴森可怖。接着是单簧管和低音单簧管吹出的主题旋律，其节奏由低音鼓和钹仿效东方打击乐器奏出，再加上用弦乐器那精美雅致的拨弦来模仿东方拨弦乐器的效果，更突出了这段音乐的东方色彩。

例463
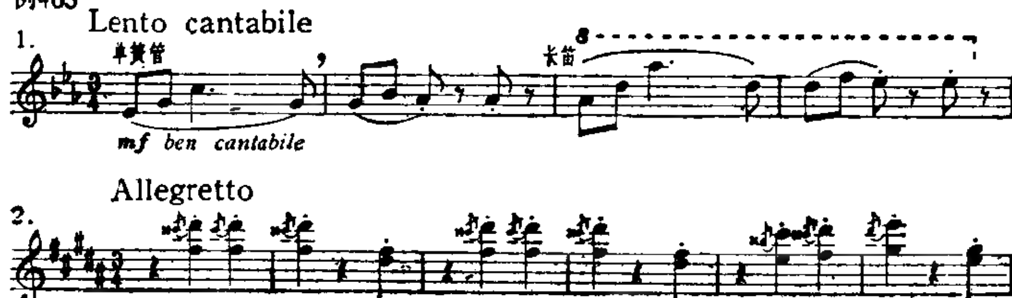


芭蕾舞女演员闯了进来，她随着小号独奏的旋律，踏着小鼓那激昂的节奏跳起舞来。

例464



接着是摩尔人和芭蕾舞女演员的两段双人舞：第一段由小号奏出，大管作流畅的伴奏；第二段出现在长笛上。这第二段舞曲采用了“复合节奏”：舞曲旋律是长笛奏出的三拍子圆舞曲；它代表着芭蕾舞女演员，不久后加入的一支二拍子的东方旋律代表摩尔人；还有钹和低音鼓以古怪的重音点缀期间，更使人眼花缭乱。有人认为，斯特拉文斯基在这段描写摩尔人的音乐中的节奏革新，预示了他在下一部舞剧《春之祭》中所运用的“原始的节奏”。

例465



彼特鲁什卡的介入打断了这对情人的杂乱的舞步，整个乐队骚动起来。当彼特鲁什卡被一脚踢开时，乐队发出了打碎玻璃般尖利的音响。

第四部分的音乐由许多舞曲的插段组成，有“奶妈之舞”、“农夫与熊”、“吉普赛人与商人”、“马夫舞”、“假面舞会参加者”等。音乐一开始是一阵集市的喧闹，随后是“奶妈之舞”，这是一支宽广的旋律，最先出现在双簧管、后又移到法国号上，最后在小提琴上以完整的形貌展现：



下一个插段是驯熊伴着单簧管高音区的一支曲调的舞蹈，这支曲调模仿农民的芦笛，而熊的笨拙而滞重的步伐则由大号来作幽默可笑的描绘。商人和吉普赛人的音乐由管乐器的颤音衬托下的弦乐器奏出，此后便是颇具特色的“马夫舞”。在这段音乐中，踩步的节奏被强化到了粗野甚至放荡的程度，整个乐队仿佛变成了一架庞大的机器，它开动起来，把所有的音乐都转换成铿锵的节奏。这种节奏的活力，在过分有素养的印象派乐队和轻快的自然主义乐队中是听不到的。在“假面舞会参加者”这段音乐中，低音提琴的一些传奇式的乐句暗示出他们的古怪装束，舞蹈的音乐则由长笛、短笛和钟呈现。在随后彼特鲁什卡死去的一段中，主题在十个小节中交叠，就像木偶戏结束时，把一条条提线收拾好，然后放入匣子中。舞剧的末尾是全新的，那种稀奇古怪的音调，是彼特鲁什卡的幽灵的写照。

舞剧《彼特鲁什卡》曾由作曲家本人和指挥家库谢维茨基合作改编为组曲，经过改编的组曲删去了斯特拉文斯基认为不适合在音乐会上演奏的几段音乐，如芭蕾舞女演员和摩尔人的那一场，以及彼特鲁什卡被杀和他的幽灵等段落。还更改了乐曲的结尾：删去了季亚吉列夫认为是“在一个问号上结束”的轻声的结尾，而改用一个专为音乐会写的辉煌的强音（*ff*）来结束。

《彼特鲁什卡》的音乐是新颖的。虽然在乐曲闪闪发光的表层下，

偶尔可以分辨出对里姆斯基-柯萨科夫和德彪西的模仿，但总的说来，这些模仿在斯特龄文斯基的风格中已不再起重要作用，而随处可见的则是很有深度的和声、很有个性的旋律，以及迹近原始的节奏。

舞剧《春之祭》

如果说，斯特拉文斯基的第一部舞剧《火鸟》在一定程度上是受了里姆斯基-柯萨科夫和德彪西音乐的启发和影响；他的下一部舞剧《彼特鲁什卡》虽然不协和音的运用十分突出，节奏强烈多变，很少看得出浪漫派或印象派的痕迹，但总的说来所体现的仍是一种温文尔雅的精神；那么他的第三部舞剧《春之祭》则算得上是在音乐、节奏、和声诸方面都与古典主义音乐切断了联系的一场革命。正因为这样，该剧 1913 年 5 月 29 日在法国香榭丽舍大街巴黎剧院首演时，引起了一场大骚动，遭到了口哨声、嘘声、议论声，甚至恶意凌辱的侵袭。而在音乐家和乐师们中间，引起的震动比一场地震还更剧烈。面对如此带有冲突的和弦、冲突的调性、冲突的节奏的音乐，有的人表示赞同(以拉威尔为其代表)，有的人试图仿效(普罗科菲耶夫便是一例)，也有人不置可否，而更多的是竭力反抗，就连斯特拉文斯基本人也就此而转向了"新古典主义"的音乐创作。

这部在当时被视为"洪水猛兽"的《春之祭》到底是什么样的音乐呢？1930年4月该剧在斯托科夫斯基(L.Stokowski，1882—1977)指挥下由费城管弦乐团演出后，许多人对这"稀奇古怪"的音乐改变了看法，评论界也作了较为公正、较为客观的评论，例如埃尔默·奥尔森(Elmer Olsen)曾这样说：

"有些音乐改革者在他们的作品中毁灭了对任何一个调的一切感觉。斯特拉文斯基并不这样。他的音乐对某个明确的调有着坚定不移的感觉，坚定得有如巴赫或贝多芬那样。而且，即使在他用一个以上的调同时写作时，其中有一个调占有优势，其他的调则是用来对音乐织体增加一种辛辣的、刺激的因素。这只不过比巴赫走远了一步而已，巴赫有时也写这样一些卡农，其中的第二声部所用的调性实

际上是一个与第一声部不同的调性，只不过这两个调都是在主调中谐和的。仔细研究一下斯特拉文斯基的总谱，可以使许多音乐家得出这样的结论：斯特拉文斯基的不协和音不只是出于想令人震惊而忽发奇想；它们是作曲家思想的自然表达，而且是以一个健全的音乐逻辑为根据的。

"斯特拉文斯基在节奏和配器方面的独创性，正像他在和声方面的独创性一样地引人注目。我们只要听一听'对垒游戏'中令人毛骨悚然的节拍交替，……就会意识到这里的音乐有一股新的活力。他对乐队乐器的知识和他为这些乐器写作的技巧是无以伦比的。谁会构想出——或者敢于构想出——为大管写的《春之祭》的开始乐句？然而他这样写了之后，正好获得了那种怪异的、梦想不到的音质，一种唤起对早期的、模糊久远的时代的怨诉。因此，在《春之祭》中，他始终是以明确的表达意图来采用他的乐器的，仅偶尔以最令人吃惊的独创风格来使用它们。"

《春之祭》原是作为一部交响曲来构思的，后来季亚吉列夫说服了斯特拉文斯基，把它写成一部舞剧。尽管如此，如今这部作品通常还是以交响音乐会的形式演奏的。舞剧脚本由斯特拉文斯基与俄罗斯艺术家、考古学家罗耶里奇(N.Roerich,1874—1947)合作写成。音乐的总谱完成于1913年3月。作曲家曾声称：《春之祭》的音乐是真正的抽象音乐，它没有明确的故事或标题，而在作为舞剧演出时，应配以尽可能抽象的舞蹈。但是当它作为抽象音乐在音乐会上演奏时，如果把音乐同舞剧剧情联系起来听赏，也是不无帮助的。整部舞剧共分为两大部分，前一部分有八段，后一部分有六段。
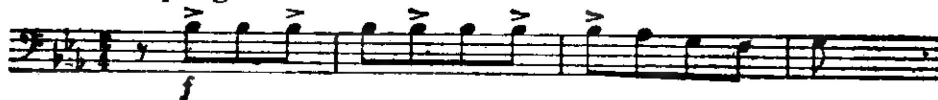
第一部分：大地的崇拜

(一)引子——舞剧以独奏大管在高音区吹出的一支阴郁的立陶宛民间曲调开场，它那神秘的音响把我们带到了史前时期的一座孤寂的山谷，在这里，春天即将来临，大地逐渐苏醒，一群男女则在静静地沉思。

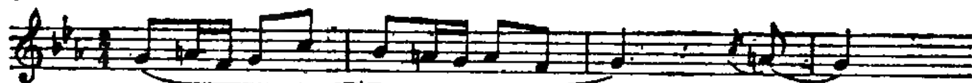


随着这孤独郁闷的吟唱，大地开始发出惊人的活力。这时，整个乐队也仿佛复活了，每件乐器都清晰热烈地诵唱着，各种曲调汇合在一起，交织成富有活力的音乐，它象征着春天的到来。接着，舞台上走出一位留须的佝偻长者，他在女郎们的簇拥下登上了一个土堆。大管的乐句重又响起，音乐转入第二段。
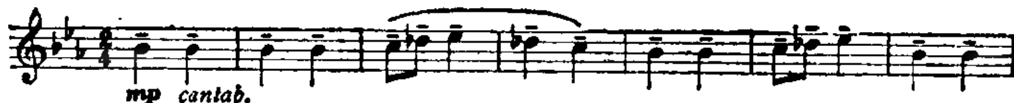
（二）大地回春；青年舞曲——这一段以模仿沉重踏步的节奏作为开始，青年们合着这种粗野的节奏而跳舞。音乐中不时闪现出一些短小的乐句，它们逐渐汇合成大管上一个原始的主题：



在弦乐器弓杆击弦和大管颤音的背景上，法国号唱出了一个明亮的主题。这是一支较为抒情的曲调，使人联想起古代妇女的歌舞。
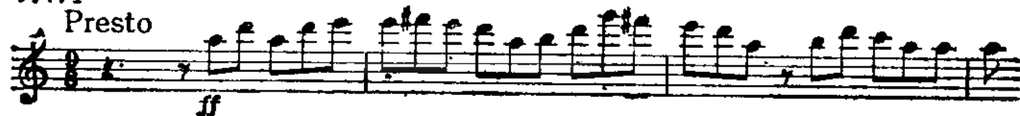


小号上一个短暂而明显地呈现的乐句，是春天到来的欢乐的宣告。
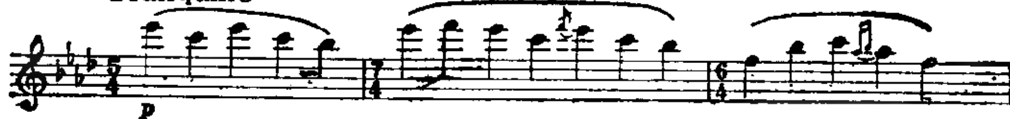


（三）诱拐之舞——这是整部舞剧中最粗野、最恐怖的一段，舞蹈也是激烈而粗犷的。整个乐队变得越来越喧闹，不时还传来雷鸣般的爆裂。在这一片混沌之上，不时浮现出短笛和长笛上的一个刺耳的动机。

例471



（四）春之轮舞——单簧管奏起了似乎是无始无终的抒情旋律。这就像一支牧歌，充满了质朴的思慕之情，同时又表达出热烈的愿望。在它的上方，长笛以一连串狂喜而又恐怖的颤音环绕着它：

例472



接着，四名男子肩负着各自的少女，以准确而沉重的步伐跳起了“春之舞”。乐队以一个个沉重的和弦描绘出他们坚定的步伐。当音乐达到更加有力、更加刺耳的高潮时，开始了一场群舞。

（五）对垒游戏——这是一场描写部落间战斗的舞蹈。在舞剧中，这是一段两人一组的体操般的舞蹈，而乐队则用一支受到古怪而有力的节奏交替支撑和推进的旋律来为这一舞蹈伴奏。

（六）长者的行列——四支法国号以不同的调庄严有力地宣告长者的到来。这时，打击乐器用各种节奏来作伴奏，又有弦乐器的颤音缠绕其间，呈现出久远的古代献祭仪式上香烟缭绕的情景。乐队有一忽儿处于狂乱之中，仿佛是年轻人慑于长者的威严目光而出现的短暂的混乱。

（七）大地的崇拜——这一段仅四小节，以一个轻微而神秘的不协和和弦构成，是上一段突然刹住后的一个尾音，它与先前的轰然巨响形成鲜明的对比。这一停顿充满了敬畏的情绪，仿佛闪电后的短暂盲目，使人因等候即将到来的地震般的音响而处于极度的痛苦和颤栗之中。
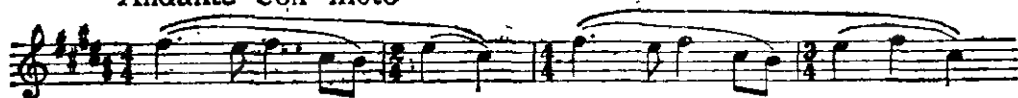
（八）大地之舞——这是一段热烈的、力度与配器变化多端的音乐，当它最后上升到极度狂乱的音响时，第一部分的音乐在定音鼓与低音鼓四比三的节奏、法国号军号合奏般的短小音型、小提琴上打旋般的音型、以及铜管乐器和木管乐器的沉重切分和弦的音响中以最强音（*fff*）结束。

第二部分：献　　祭

（九）引子——斯特拉文斯基曾为这个引子取名"异教徒之夜"。这段音乐带有一种迹近痛苦的消沉——在法国号的长音背景上，木管乐器上的蠕动般的音响和加弱音器的弦乐器上的泛音，描写出献祭前夜的沉思：长者和少女们围坐在篝火旁，他们都沉思不语，因为要从这些少女中挑选一个作为牺牲，她将不停地跳舞，直至死去，这就是对大自然的献祭。

（十）青年人神秘的环旋舞——起初，为表现精细效果而细分成十三个声部的弦乐器组奏起了一支阴沉的、忏悔似的旋律。这是青年们在舞蹈。

例473



接着是中音长笛的一段独奏，男青年退了下去，少女们和着笛声婆娑起舞。

例474



穿着兽皮衣的男青年重又上场，少女们迅速退居一旁，仅留下一人。当铜管乐器中升起一个急迫的、激起爱慕之心的音型时，少女们随着弦乐器和木管乐器的一个个上行滑音而上场，把这少女围在中间。

（十一）对被选少女的颂赞——这段表现被选少女与其他少女们和男青年的两段舞蹈。音乐的节奏复杂，节拍多变。作曲家在这里采用的似乎纯粹是节奏，而整个乐队似乎也变成了一架大型的打击乐器，节拍则混用5/8，9/8，7/8，4/8，3/8，7/4，3/4，5/4等。

（十二）祖先的召唤——在低音单簧管和低音弦乐器低沉的长音背景上，木管乐器和铜管乐器的一连串蛮横的和弦令人心焦地反复奏响，它们不时被定音鼓和低音鼓打断，这鼓声仿佛是在催促被选少

女跳“献祭舞”。

（十三）祖先的仪式——英国管奏出的一支粗野的歌，仿佛是一个原始的咒语，全场为之震惊，并在这激发原始人举行神秘祭仪的咒语声中感到颤栗。音乐中增添了一种新的苍白的色彩，旋律片段有条不紊地进行，但不久又被打断；鼓声响起，不久又停息。充满了紧张的期待和难以形容的狂热。

（十四）被选少女的献祭舞——这最后一段音乐是整个祭仪的最高潮。被选少女经过前几段音乐的催促，在彷徨以及因惧怕而神思恍惚之后，终于跳起了献祭舞。

例475



她的舞蹈紧张、猛烈而粗犷，但不久便耗尽了精力，踉跄了一下摔倒在地。但她使自己恢复了过来，重又疯狂地跳开了。最后，少女倒地而死。在小提琴奏出最后一个战栗的不协和音时，她已被高高举起。随着打击乐器和法国号上最后的一个和弦，这位纯洁忠贞的少女就这样献给了哺育和滋养着人类的大地。

这部舞剧音乐的乐队编制十分奇特，木管乐器在这里是以五个一组地采用的，如：五支长笛、五支不同型号的单簧管、五种双簧管、五支大管；铜管乐器的结构也很庞大，法国号与小号共用了十三只，还用了五支长号和大号。这样的乐队编制有效地突出了铜管乐器那坚硬的音块与木管乐器刺耳音响的对比。

舞剧《一个士兵的故事》组曲

舞剧《一个士兵的故事》体现了斯特拉文斯基从早期舞剧的原始风格走向尚待定型的新古典主义风格的极为重要的一步。用作曲家自己的话来说，这部舞剧“标志着我同曾经养育过我的俄罗斯管弦乐学派的最后决裂”。有趣的是，这样重要的一部作品的诞生竟然出于经济上的需要——1918年第一次世界大战的最后几个月中，斯特拉

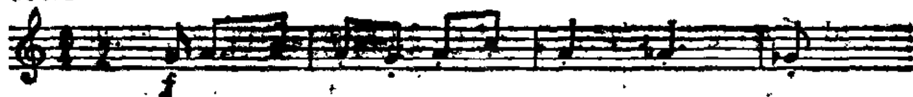
文斯基和他的朋友、瑞士作家查尔斯·拉穆茨(C.Ramuz,1878——1947)遭到了战争带来的经济拮据。为解决生活困难,他们组织了一个可供露天演奏的小型乐队，并合计着创作一些小型乐曲供巡回演出。拉穆茨提议采用一种配有一名讲述者的灵活的戏剧形式,于是,斯特拉文斯基便选择了他新近看过的民间故事集中的一个故事。出于巡回演出的需要,这部舞剧的布景极为简单,舞蹈演员也只有三名——士兵、魔鬼和公主。一名讲述者坐在舞台的一边作讲解,他面前有一张小桌,桌上放着酒杯和一瓶白葡萄酒。舞台的另一边是乐队。为便于巡回演出，作曲家把乐队编制压缩到了最低限度——仅仅七名演奏员,但这七个人包括了整个乐队各乐器组音响的极限:弦乐器组由小提琴和低音提琴为代表,在铜管乐器组中选了短号和长号,木管乐器组是单簧管和大管,打击乐器由一名演奏员担当,但也包括了相当一部分主要的打击乐器。虽然这个七人乐队的“阵容”看来似乎有点单薄，但斯特拉文斯基充分发挥了各乐器的性能。他为这唯一的、然而有效的乐器组合所写的音乐几乎可以说是包罗万象的,这里有巴赫般的赞美诗,有西班牙的“双步舞曲”,甚至还有美国的拉格泰姆。但这种爵士乐因素的运用显然与法国作曲家米约不同，米约曾到过美国,并在那里听了爵士乐，而斯特拉文斯基在写《一个士兵的故事》时并没有到过美国,关于这一点，作曲家曾说过:“我关于爵士乐的知识仅仅来自乐谱,而且，由于我从来没有听过爵士乐的演奏,我不是从演奏的爵士乐去借用节奏风格，而是从写成的乐谱上去借鉴的。但我能够想象爵士乐的音响,或者说，我喜欢这样想。”也许,正是出于这个原因,《一个士兵的故事》中的爵士乐语汇不像米约的《世界之创造》中的那样显而易见。

这部舞剧的剧情是这样的:一个士兵回家度假。路上,他遇上了假扮成老人的魔鬼,士兵以自己的小提琴向他换了一本魔书。士兵还接受邀请,在“老人”家里住了三天,但当他回到家时，不料他的伙伴们、甚至他的母亲见了他都很吃惊,他还发现自己的未婚妻已经结婚并有了两个孩子!原来他同魔鬼在一起的三天实际上是三年。他第二次遇到魔鬼时,魔鬼变成了牲口贩,这“贩子”教他靠魔书使自己富

有。但他不久就对财富感到厌倦了。魔鬼又扮成了沿街叫卖的老婆婆，她把士兵的小提琴给士兵看，但当士兵试着演奏时，却奏不出声音。士兵气得把小提琴扔了，还撕破了魔书，于是他就成了一个穷人。士兵流浪到国外，他在这里施展计谋，从魔鬼那里偷来了小提琴，又以小提琴奏出的音乐治好了当地一位公主的怪病；而当他正要与公主成婚时，魔鬼出现了，但士兵又一次战胜了魔鬼——他拉起小提琴，魔鬼只得随着乐声跳舞，直至精疲力竭。士兵和公主成婚后，在公主的一再要求下，带着她回故乡去。可是当他们跨越边境时，士兵的力量失败了，魔鬼终于胜利地把他带走。

这部舞剧的音乐共分为第一和第二两个部分。第一部分包括第一至三场的音乐，第二部分由九段音乐组成。这两个部分都以一首"士兵进行曲"作为开始。后来把舞剧改编为供音乐会演奏的组曲时，斯特拉文斯基在第一场的乐谱上加了标题："士兵的小提琴：溪边音乐"，在第二场的乐谱上加了标题"田园曲"，并删去了短小的第三场的音乐；第二部分删去开始处重复的"士兵进行曲"、"小众赞歌"、"魔鬼之舞"。但原来的配器和舞台版本的大部分都保留了下来。由这部小型舞剧改编而成的音乐会组曲，所用的却是一个大型乐队。
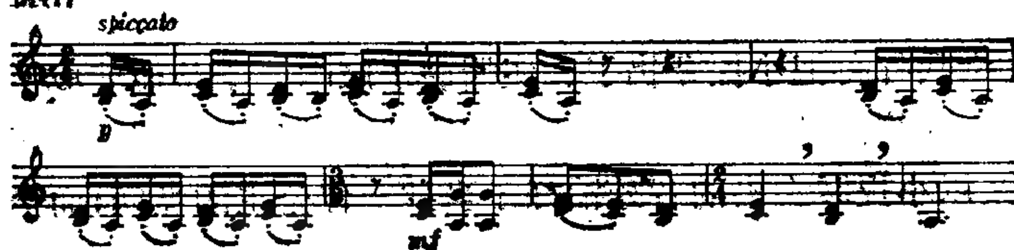
士兵进行曲——这段音乐在舞剧中原为启幕前演奏的，因此带有序曲的风格。主旋律由短号和长号生气勃勃地奏出，低音提琴以断奏为其伴奏，它象征着士兵信心十足的步伐。



这支曲调的一些变形时而激奋昂扬，表现出士兵归心如箭的焦躁心情；而时又显得迟缓怠惰，因为正如讲述者所说的，"他从早走到晚"，已经很疲倦了。

士兵的小提琴：溪边音乐——士兵赶路走累了，就在溪边拉起了小提琴，他的琴声算不上优美，甚至有点"乡巴佬"的味道，但铿锵有力，全然出于士兵之手。

例477



田园曲——这段音乐是士兵的一种复杂心情的描绘：他在乡间的伙伴把他当作逃兵而唾弃他，未婚妻也嫁给了别人，但他得到了魔书，从而也得到了金钱，他在权衡得失。音乐开始时单簧管和大管上缠绵的音响，以及随后的短号独奏和单簧管独奏，就是这种心境的刻划。
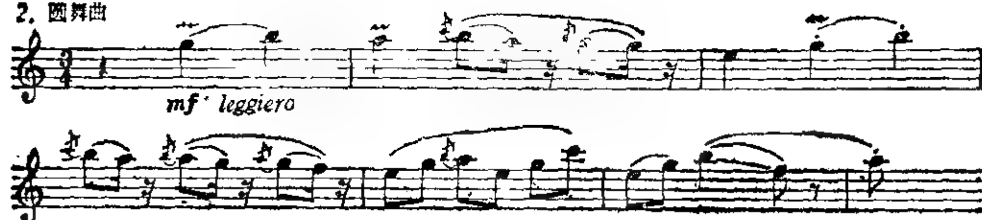
皇家进行曲——这是一首雄壮有力的进行曲，主旋律由长号和短号交替奏出。长号的音乐端庄森严，短号的音乐花哨华丽，这正是皇家宫殿的象征——气势雄伟而富丽堂皇，而整个乐队强有力的节奏又使这段音乐显得更加气派十足。在乐曲的中间部分，乐队的节奏停息，这时，士兵惊讶地发现魔鬼扮成了技艺精湛的小提琴家，已先他一步来到了公主的卧房。

小音乐会——这是一段充满睿智的杂曲，它的主题素材来自前面几段音乐中的大部分主题动机。在舞剧中，这是士兵和魔鬼的一场智斗。

三首舞曲：探戈、圆舞曲、拉格泰姆——士兵战胜了魔鬼，他在公主的床边拉起了小提琴，于是，公主翩翩跳起舞来，她那怪病也就从此根除。这三首舞曲均出现在小提琴上，其间还穿插了一些前面"士兵的小提琴：溪边音乐"一段中的主题动机，以强调小提琴演奏者的身份。

例478
1. 探戈







魔鬼之舞——斯特拉文斯基的这段描写士兵拉小提琴驱使魔鬼跳舞的音乐写得比较怪诞，这里不时可以听到单簧管、大管、短号等乐器上像一阵风吹过般的快速音型。节奏也十分奇特，仿佛是魔鬼不由自主地在抽搐。

大众赞歌——乐队中升起了一支温暖而庄严的众赞歌，它唱出了士兵战胜魔鬼，并与公主结合的颂赞。

魔鬼的凯旋进行曲——在魔鬼于边界处重又战胜士兵的这段中，所有的音乐都变成了支离破碎的一些旋律片段，而突出于主要地位的是打击乐器的节奏，乐曲最后也是以打击乐器的一段鼓乐独奏作为结束的。

兴德米特

(Paul Hindemith 1895—1963)



美籍德国作曲家、指挥家保罗·兴德米特在1895年11月16日生于法兰克福附近哈瑙(Hanau)的一个手工业主家庭。他从小喜欢音乐,九岁开始学小提琴,十二岁起师从法兰克福音乐学院教师A.黑格纳(Hegner),一年后又转到该音乐学院提琴教师中的老前辈A.雷布纳(Rebner)门下。这位教师发现兴德米特很有音乐天赋,就为他在音乐学院争取了一个免费生名额。在随后的三年中,兴德米特集中精力于学习小提琴;1912年,他开始学习作曲,后来又开始学各种乐器,最突出的是单簧管和钢琴,此外还有中提琴等。到1915年,十五岁的兴德米特不仅在一个弦乐四重奏团中任第二小提琴手,还被法兰克福歌剧院乐队聘为第一小提琴手。同年,他的父亲在第一次世界大战中身亡。当时,他已经在分担家庭的经济开支——他在咖啡馆乐队和其他类似场合为挣钱而演奏,如今得担负起全家的生活。两年后的1917年,兴德米特应征服役,他参加了一个团级军乐队,并在那里组织了一个弦乐四重奏团,还时常举行非公开音乐会。战后,兴德米特重返法兰克福歌剧院乐队。1924年与乐队指挥的女儿结婚。

早在进音乐学院之前,兴德米特就已开始创作;而在1919年6月

2日兴德米特的作品首次公演时，他已经发展了一种带点独特个性的风格。在这次音乐会上演奏的作品有《钢琴五重奏》等。此后，他开始受到音乐界的注意。1921年8月，兴德米特的《弦乐四重奏》公演，这次演出奠定了他作为德国最主要的年轻作曲家的地位。此后，为使听众能听到《弦乐四重奏》，兴德米特组织了"阿玛尔-兴德米特四重奏团"，到各地举行旅行演出。1927年，兴德米特受聘担任柏林高等音乐学校作曲教授。在此之前，他从未担任过教师，更没有什么教学经验，但他凭着演奏与作曲的实践经验，很快就适应了这项工作。他在柏林高等音乐学校的教学一直延续到1955年。

在纳粹逐渐得势的年代，许多犹太音乐家被解雇了，兴德米特不是犹太人，但也被指责为"一个背叛了自己使命的作曲家"。可是他并没有屈从这个必将夭折的政权，他继续与犹太音乐家一起演奏，在自己的作曲班上也从不隐瞒反纳粹的观点。到1934年，终于发起了一场反对兴德米特的运动，他的歌剧《画家马蒂斯》遭到了禁演。纳粹分子为兴德米特罗列的主要罪名有：兴德米特是一个无调性音乐家"国际集团"的成员；他在一部室内乐作品中把纳粹集会中常用的一首巴伐利亚军队进行曲作了滑稽幽默的模仿；以及他公然同犹太人亲密来往。这年的12月，纳粹宣传部长戈培尔在一次集会上对兴德米特发动了一场人身攻击，指责他的作品为"颓废音乐"。1935年1月，校方给兴德米特六个月的"请假许可"，但他并没有被驱逐出境。后来，终于又被容许回校执教。此后一段时期，他多次到国外作音乐会旅行，还同土耳其政府订约，帮这个国家组织音乐生活。1937年，兴德米特放弃了教职，翌年离开德国，迁居瑞士。由于美国方面的力劝，又由于在瑞士谋生困难，他终于在1940年2月到达纽约。

1940—1953年间，兴德米特在美国耶鲁大学任作曲教授。在这执教期间，他写出了不少作品，主要有《降E调交响曲》(1940年)、序曲《丘比特与普赛克》(1943年)、《韦伯主题交响变形曲》(1943年)、供钢琴和弦乐队演奏的《四种气质》(1944年)、《宁静》交响曲(1946年)、《世界的和谐》交响曲(1951年)等，还为他擅长的乐器——大提琴、钢琴、单簧管、法国号写了协奏曲。但同时，他的演奏能力似乎有所衰

竭，已很少从事演奏活动。1946年，兴德米特入美国籍。次年，他访问了欧洲，并在这里举行讲座、指挥乐队。他也接到了许多来自德国（包括法兰克福音乐学院等）的聘请，但他都没有接受。1951年他接受了苏黎士大学的聘请，同时在大西洋两岸穿梭教学。1953年起定居瑞士，居住于沃韦（Vevey）附近。在晚年，兴德米特对指挥越来越感兴趣，他作了几次较大的音乐会旅行，足迹遍布南美和日本等地。1963年12月28日，兴德米特在法兰克福病逝。

从兴德米特青年时期的音乐创作中，可以看出施特劳斯和里格（M. Reger，1873—1916）的痕迹，因此也可以说，属于后期浪漫主义风格。这一时期的作品大都为室内乐，包括一些弦乐四重奏、《小提琴和钢琴奏鸣曲》等。从二十年代起，他在自己的音乐中糅合进了新古典主义的风格。这方面较为典型的例子是《小型室内乐》（1922年），这部作品的问世，标志着作曲家已基本摆脱了过分严密的浪漫主义风格。虽然斯特拉文斯基和法国"六人团"也许对兴德米特的创作产生过影响，但他的新古典主义（或者更确切地说，也可称为"新巴罗克主义"）创作显然具有德国复调音乐的传统。他那种和声上和复调上的复杂结合使人想起像巴赫这样的德国巴罗克作曲家。兴德米特承认，他曾在许多方面受惠于这位伟大的德国音乐大师。他为钢琴写的《调性游戏》（1942年）就是以巴赫的《平均律钢琴曲集》为范本的；在其他的一些室内乐和管弦乐作品中，巴罗克的大协奏曲特性也是比较明显的。

兴德米特早期的音乐是比较艰深复杂的，但在1927年后的一段时期，他觉察到自己的音乐与一般音乐会听众稍有距离，于是，他有意识地减少了作品中一些复杂技术的运用。1927年兴德米特陈述了自己的看法："总的说来，很遗憾，今天在音乐的生产者与顾客之间存在着那么少的关系。今天，一个作曲家如果知道他为什么目的而写作，他就应该写作。为写作而写作的时代大概一去不复返了。在另一方面，对音乐的需求是那样之大，以致创作者与消费者至少应该最大限度地做到互相了解。"他还把音乐创作看作一种手艺，而把作曲家看作手艺人。按照魏玛共和国年代流行于德国知识界的那些原则，

他坚持主张音乐应为社会目的服务，无论它是教育、娱乐、电影、电台广播或者舞台。他的《业余音乐爱好者歌唱和演奏的音乐》（1927年）和儿童歌剧《我们建造一座城市》（1931年）便是通常称之为“社会音乐”或“实用音乐”的例子。但在兴德米特的音乐中，只有少数作品属于这一类。而且作曲家后来还发表谈话，对把“社会音乐”或“实用音乐”这一名称与他的名字联结在一起表示不满，他说他只是不经意地使用了这个词。

兴德米特写作音乐有一个特点，就是速度极快。他写一个作品，就像写一封信那样轻而易举。他写《小型室内乐》（1922年）仅用了五天，《独奏小提琴奏鸣曲》的终曲乐章写于他从不来梅到法兰克福的火车上。他的音乐总是写得相当稳健，但风格上似乎有些单调，这尤其表现在他的一些晚期作品中。在兴德米特近半世纪的音乐生涯中，他写出了众多的音乐作品。他还出版了《作曲技巧》、《传统和声学》、《音乐家的基本训练》、《作曲家的天地》等音乐理论著作。

《画家马蒂斯》交响曲

在第二次世界大战前的 1934 年，希特勒的权力机器已开始在德国的政治和军事机构中起作用。这样的局势，对于一个看到并理解他周围所发生的事件的艺术家来说，要集中精力搞创作是越来越困难了。当音乐所归属的整个社会文明开始在音乐家的眼前崩溃时，他怎么能进行音乐创作？如果一个音乐家已觉察到他应竭尽全力去打击威胁着人类生存的那种野蛮势力，他又怎么能继续进行创作而对所发生的事情不闻不问呢？作为一个有思想的人，他是不是有责任放下艺术创作而投身于这个关系到世界危安的斗争？……一连串问题出现在兴德米特的脑际，但他最后还是在一位曾经经历过这类问题的德国十六世纪画家马蒂斯·格吕内瓦尔德（Mathis Grüne-wald，约1455—1528）的一生中找到了部分答案。

马蒂斯·格吕纳瓦尔德是一个生活于基督教改革运动时期的宫廷画师，曾服务于美因茨（Meinz）的红衣主教阿尔布雷希特（C．Al-

brecht)。他经历过天主教势力和新教势力之间血腥斗争的时期，也目睹了教会和贵族对人民的残酷压迫和剥削，于是，他开始对传教工作感到不满，向自己提出了艺术家的社会作用问题，这也就是兴德米特等作曲家面对法西斯势力的高涨而考虑的同一个问题。经过反复思考，马蒂斯决定放下画笔，投身于1524年德国南部农民领袖汉斯·施瓦尔布所领导的反贵族、反教权的农民战争。但是，马蒂斯想象中的正义斗争的崇高理想与现实中的农民战争的残酷甚至疯狂是有很大差距的。他为自己既不能阻挡贵族、教会的横行霸道、巧取豪夺，又不能制止农民战争中的肆意抢劫、野蛮屠杀而感到绝望。他隐遁到一座森林中。在一个寓言式的恶梦中，马蒂斯经受了圣安东尼的诱惑，这诱惑他曾在为法国阿尔萨斯(Alsace)地区科尔马(Colmar)的伊森海姆(Isenheim)祭坛而作的三折画中加以描绘。马蒂斯受到了恶魔的折磨，经过内疚、困惑和反省，他最终看清了艺术家的使命，认识到艺术家以艺术创作投入战斗的力量，他又回到了艺术家的行列之中。
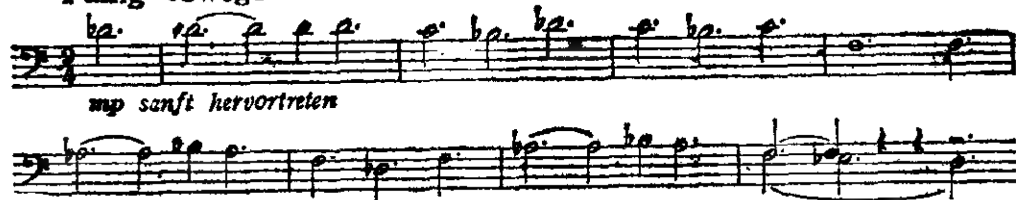
《画家马蒂斯》原为兴德米特以上述内容为依据而撰写脚本并谱曲的一部歌剧。在这部歌剧尚未完成时，作曲家把剧中的音乐改编成一部三乐章交响曲(1934年写成)，并为各章另加了标题，这些标题也就是伊森海姆祭坛的三折画的题名，但兴德米特强调说："这并不是标题音乐，而且试图让听者以一种宛如观画的心境来欣赏这部乐曲。"

第一乐章　天使的音乐会

伊森海姆祭坛三折画中的第一幅《天使的音乐会》描绘的是三个天使在圣母圣子面前演奏音乐。
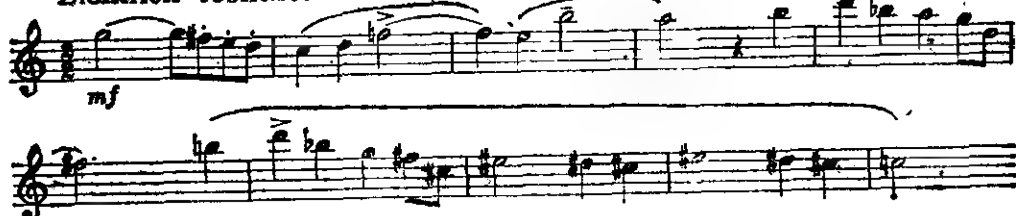
这一乐章原为歌剧的前奏曲，其音乐来自歌剧中描写天使们的天堂音乐的幻象那一场。乐章采用自由的奏鸣曲形式。乐曲开始由三支长号轻声吟唱出的一个具有调式特征的引子，其旋律来自德国中世纪歌曲《三个天使在歌唱》。

例479
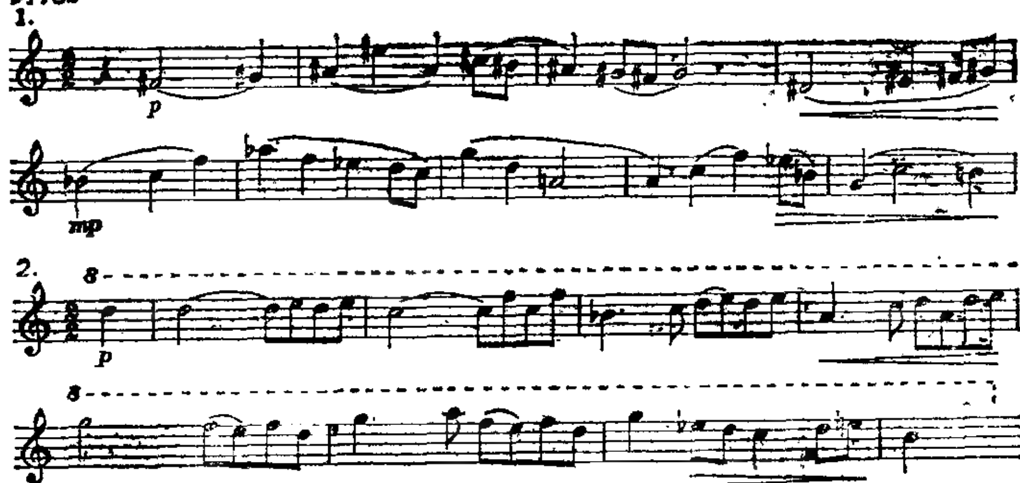


乐章的呈示部有三个重要主题，据说这是画中三位天使的不同性格的描绘，因此这三个主题都是十分轻快活泼的，其中的第一个主题相当于奏鸣曲形式的第一主题，由长笛和第一小提琴奏出。

例480



随后的两个主题相当于第二主题的两支旋律。前者出现在小提琴上，后者由长笛奏出。这两个主题之间有一个建立在第一支旋律上的小小的高潮。

例481



乐章的发展部以呈示部的第一个主题的戏剧性齐奏来开始。接下来是呈示部中前两个主题详尽复杂的赋格式发展。引子主题在弦乐器上一个活泼的对位旋律伴奏下，以长号上宽广的三拍子和木管乐器上二拍子的赋格主题作复调式齐奏，这时，音乐达到了顶峰。这
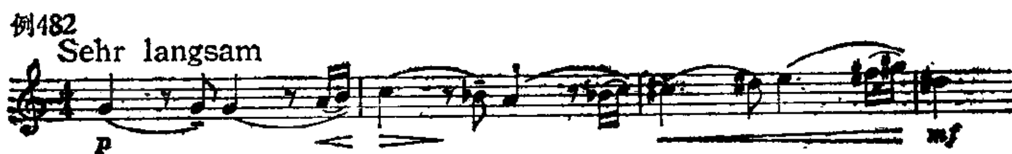
是中世纪的旋律世界、巴罗克时期的对位法、古典形式和兴德米特的现代和声在结构雄伟的多节奏体制中的巧妙结合。当这一高潮的洪流逐渐消失时，呈示部第一主题的一个节略形式的出现标志着再现部的来临。这时，在发展部中起重要作用的呈示部第二主题让位与音乐丰满的第三个主题。尾声部分得到了铜管乐器上响亮和弦的加强，在这些和弦之上，是第一主题的主要动机，而乐章的结束就是这个主题的齐奏。

第二乐章　葬　　礼

伊森海姆祭坛三折画的第二幅《葬礼》描绘的是基督受到伤害的躯体被放入墓中的情景。

这个乐章的音乐原为歌剧最后两场之间的一个短小的间插段。在歌剧的这一段中，画家马蒂斯觉察到了自己力量的衰退和死亡的临近。在这最后一刻，他平静地向曾经维持他生活的艺术告别。乐章一开始是弦乐器断断续续奏出的象征着死亡的主题，音乐显得十分神秘，但并没有悲愤之感。

例482



小提琴拨弦奏出的一个节奏型使人想起了死神的步履，在这个节奏上，木管乐器以优美的旋律表达了一种美好的沉思般的意境。

例483



第三乐章　圣安东尼的诱惑
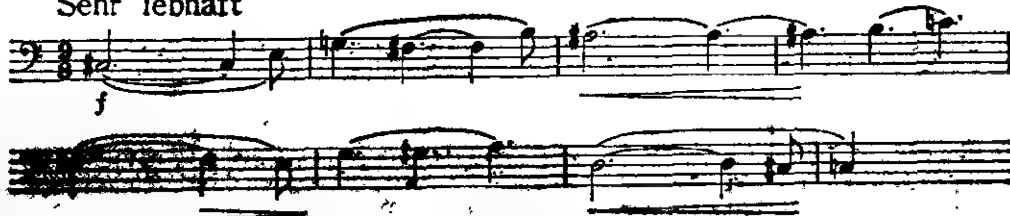
伊森海姆祭坛三折画中的第三幅是《圣安东尼的诱惑》。这幅画的背景是嶙峋的石山，一位白须圣者惊恐地跌倒在地，在他的周围，一群魔鬼正伸出手欲撕扯这位圣者。

第三乐章是歌剧中许多乐段的荟萃，而在交响曲的三个乐章中，

这是最富有戏剧性的一段音乐，它描绘了歌剧中的梦境场面——画家马蒂斯被群魔围攻。乐章一开始是一个由弦乐器齐奏奏出的半音阶的引子，它表达了画家从起义军那里出逃后内心负疚的感情。



在焦急不安的铜管乐器和木管乐器和弦的节奏伴奏之下，大管与弦乐器奏出了一个流畅的主题，它的一些转调把音乐推向了高潮。



高潮后是一段天堂音乐般的对比性抒情音乐：在小提琴高把位持续颤音伴衬下，大提琴悠然唱出了一支温柔的旋律，这是乐章开始时引子主题的一个变形。



在弦乐器快速奏出的一个固定音型伴奏下，木管乐器就像从远处飘来的唱诗班音乐一般，唱起了中世纪歌曲《赞美您的救世主》，这意味着艺术家受尽折磨的信心已坚定起来。



主教以圣保罗的身份出现在马蒂斯面前，他催促艺术家回到他真正的使命、他的艺术中去，他们一起唱起了《哈利路亚》，这就是全曲欢欣鼓舞的尾声。

附录一

杨民望小传

陈 耘



杨民望，又名杨尔瞻，1922年1月13日出生在福建省厦门市。父亲杨惠公，曾在南京紫金山天文台工作，后在福建各地任中学教师；母亲黄淑贞，曾在厦门华侨女中任数学教师，兼教堂风琴师。杨民望是长子，排行第二。

杨民望初中毕业时，正值抗日战争爆发；他刚进高中不久，厦门便遭敌机轰炸。母亲只好带着一群儿女避居乡下，定居在外祖母的故乡——同安县马巷镇同美村。杨民望从此辍学。厦门沦陷后，与在那里工作的父亲长期音讯不通，母亲不得不改行，靠务农养活子女六人，度着非常艰苦的生活。作为家中的大孩子，杨民望经常跟着母亲去割柴草，学种菜、种杂粮，以至于耕犁、插秧，样样都干，从小养成了刻苦耐劳的习惯。勤劳慈爱的母亲在他心中留下了永不磨灭的印象，他一生对母亲关怀备至，直到母亲在他自己去世前三个月以九十一岁高龄病逝于故乡。

杨民望生性好胜又好学。虽因抗战逃难而失学，但他心底里却一直做着升学的梦。为了接济家庭，也为了挣点钱来买书看，他当过

小职员，甚至还不顾身患疟疾，带病肩挑行李，步行十几里路到附近小学去教书。在这期间，杨民望节衣缩食，一个钱也不乱花。有时为了节省菜钱，他曾过着酱油下糙米稀饭的日子。同时，他利用一切时间自学高中课程。

升学的机会终于来了：经同乡李加禄先生（当时国立福建音专的副教授）介绍，杨民望参加了1943年音专第三次招生。凭着一张出钱买来的高中毕业证书，他考取了福建音专。可那时家里连饭都吃不饱，哪来的钱供他念书？母亲最了解儿子的心情，她含泪卖掉了家里的耕牛，送儿子上路。

杨民望在音专念书，可不像别的同学那么顺利。首先，他毕竟没有念过高中，又没有音乐训练的底子，要赶上各门功课，非常吃力。每天上夜自修，总觉得时间不够用。他紧张地埋头学习，拼命赶上去。经过一年的努力，终于出现了转机，各科都完全胜任愉快；后来又以平均总分全班第一的优异成绩，获得了当时教育部的奖学金。此外，他还有一个经济困难的问题：买不起小提琴，母亲为他借来一把旧的；没钱买教科书、学用品，靠朋友接济，靠向老师、同学借点钱，靠为教务处抄讲义挣点钱。这样维持到第二年冬天，眼看连理发钱和寄家信的邮资都无法支付，只好停学回家。后经曾雨音老师介绍，他在同安县立中学当了一年音乐教师，总算积了点钱，便又回到音专去复学。1947年夏毕业。

音专毕业后，杨民望受聘于省立福州中学当音乐教师。在省福中，他除了教各个班级的音乐课之外，还组织全校性的合唱队，并在校内外举行音乐会。由于他与学生打成一片，经常参加校中进步同学发起的活动，因而有好几次惹起与训导主任和青年军学生的冲突，最后因教同学唱《义勇军进行曲》和《世界民主青年进行曲副歌》，终于被校方解聘，于1948年夏回厦门，在初中母校双十中学教音乐。除了同样组织合唱团、举行音乐会之外，他比在省福中时更大量、更大胆地教了许多反映当时现实的歌曲和民歌。1949年10月厦门解放前夕，他还经常在厦门《江声报》上发表宣传新音乐的短文。

1950年5月，杨民望偕同未婚妻、双十中学英语教师丰陈宝来

到上海，在上海结了婚。同年10月，丰陈宝考入中央音乐学院华东分院研究室工作，后来通过研究主任沈知白先生等人的介绍，转请分院贺绿汀院长为杨民望找了个职业：1951年1月起，杨民望便在上海市文化局艺术处音乐室搞编审工作。此后一二年内，他利用业余时间翻译出版了《贝多芬九大交响曲解说》、《练耳和视唱》、《键盘和声学》等书（均译自英文）。后来他进中苏友协的俄文夜校，悉心攻读俄文，两年后以每门功课都得5分的好成绩，毕业于俄文学校。此后，在1955年至1980年间，他从俄文翻译出版了《唱歌和音乐》、《小学音乐教育法》（以上二书与丰子恺合译，人民教育出版社出版）、《音乐欣赏教程》（第二辑）、《什么是奏鸣曲》、《阿萨菲也夫的舞剧〈巴赫契萨拉伊的喷泉〉》（以上三书音乐出版社出版）、《贝多芬》（与杨民怀合译，上海文艺出版社出版）、《艺术与社会生活》（与丰陈宝合译，人民文学出版社出版）、《管弦乐队讲话》（人民音乐出版社出版）等书。

1954年初，杨民望被调至上海交响乐团（当时与合唱团在一起，叫"上海乐团"）。他在交响乐团工作三十余年，直到1986年去世。在乐团，他的工作主要是收集资料、提供资料、翻译编辑乐曲解说，以编欣赏手册和节目介绍手册、写节目单、在报刊发表乐曲介绍文章等方式，对群众进行交响乐欣赏的普及教育。早在1960年，他出版过一本《交响音乐的欣赏》（第一辑），该书曾被香港宏图出版社影印重版，在东南亚一带发行，作者事后方知此事。后来第二辑也完成了初稿，但在"文革"期间，因怕惹是生非，自己焚毁全稿。凝结着多年心血的书稿，顿时化作满满一畚箕灰烬。

杨民望一生有个喜欢买书的癖好。他一不抽烟，二不喝酒，也不讲究吃穿，却常常把写书所得的稿费大部分用来买书：从音乐书、艺术理论书直到美术书、文学书、各国文学史、中外历史书、哲学书、美学书以及各种工具书，无所不买。家里没有一口衣橱，也没有五斗橱，满房间都是书橱。书多原是好事，可是在那史无前例的浩劫中，书多却成了祸患。他开始忍痛卖书了，称斤卖给废品收购站。后来由于废品站只要书蕊不要硬面，叫他自己一本本撕下封面，他实在撕不下手，才停止了卖书。其实，把书卖掉也不解决问题。他已出版的

书上和他在工作中留下的白纸黑字，不都是搞“洋、名、古”的罪证吗！结果，他被定为“反动文人”。

漫长的黑夜终于迎来了大天亮。粉碎“四人帮”后，杨民望特别兴奋。不久，他就订出了一个庞大的计划：写一套系统地介绍外国交响乐的《世界名曲欣赏》。可以说，在他的一生中，从来没有像打倒“四人帮”后的十年内那样勤奋地写作过。除了起早摸黑写《世界名曲欣赏》之外，他还抽空为报刊写了不少文章，如《马勒的交响曲与唐诗》(1980年)、《贝多芬和他的第九交响曲》(1982年)、《漏窗的启示——交响乐欣赏一席谈》(1985年)、《我听〈舍赫拉查德〉》(1985年)等等，其中还包括一些把交响乐同姐妹艺术结合起来写的文章，以及一些就某些风靡一时的所谓流行音乐(它们挤掉了交响乐)而写的文章。

不幸的是，杨民望于1982年底患了肺癌。动手术后，他不顾身体羸弱，仍然不断地写书、写文章，直到癌症复发、1986年5月12日去世前六天，才不得已放下了手中的笔杆。

根据杨民望生前一贯主张，家属决定将其遗体捐献给上海第一医科大学，作为他对社会的最后一点贡献。

杨民望是中国音乐家协会会员。曾当选为1984年8月召开的上海市文代会的代表。1986年荣获1984—1985年度(首届)上海文学艺术奖(音乐理论奖)。

附录二

当代音乐欣赏

艾伦·科普兰

当 代 音 乐

每当听当代音乐时，许多听众都感到晕头转向，这是为什么？这个问题人们不知问了多少遍。那些听众看来都泰然地接受了这样一种观点，即当代作曲家的作品不是为他们写的。为什么？因为他们"就是听不懂。"正像一个非专业音乐工作者最近所说的，"许多听众一听说是'现代'作品，他们都还感到怵头。"过去——一直到二十世纪中期左右——所有具有进步倾向的新音乐都被归拢到"超现代"的标题下。甚至在今天还流行着那种把"古典"和"现代"看成是两种互相不可调和的风格的看法，人们认为前者提出了一些可以解决的问题，而后者则充满了不能解决的问题。

首先应该记住的是，总的说来创作艺术家们是一群态度严肃的人们——他们的目的并不是使你上当。这反过来又要求我们对他们所要表现的东西具有开放的思想、善意和信心。各种作曲家在范围和视界、气质和表达方面有很大的不同。正是由于这一点，当代音乐所表现的不是一种，而是多种不同的音乐感受，记住这一点也是很重要的。有些现代作曲家很容易理解，另外一些就可能很难。同一作曲家的不同作品可以归入这类或那类。中间的一大批作曲家的作品从很易理解到很难理解。

把所有这些音乐都归在“现代”这个标题下并不公平，且只能导致混乱。因此，根据各种作品所采用的不同风格所造成的不同的理解难度，对它们的主要代表者进行分类，也许会有助于我们对当代作品中的明显混乱状态进行一次整顿：

非常容易的：肖斯塔科维奇和哈恰图良、弗朗西斯·普朗克和埃里克·萨蒂、斯特拉文斯基和勋伯格的早期作品、弗吉尔·汤姆森。

可以理解的：普罗科菲耶夫、维拉-洛勃斯、厄内斯特·勃洛赫、罗伊·哈里斯、威廉·沃尔顿、梅利皮埃罗、布里顿。

较难的：斯特拉文斯基的晚期作品、贝拉·巴托克、米约、夏维兹、维廉·舒曼、奥涅格、兴德米特、瓦尔特·辟斯顿。

非常难的：勋伯格的中晚期作品、阿尔班·贝尔、安东·威柏恩、瓦莱兹、达拉皮科拉、克热涅克、罗杰·塞欣斯、查尔斯·艾夫斯的某些作品。

对本人所做的上述比较性的估计读者是否同意并不重要。上述的意思只是说不应把所有的新音乐都看成是一概高深莫测的。勋伯格的十二音体系即使是对音乐行家说来也是非常难的。对斯特拉文斯基的晚期作品需要有那种对风格、准确度和个性的爱好；对米约和夏维兹的作品则需要欣赏其韵味极浓的响亮度；了解兴德米特和辟斯顿的作品要懂得对位；普朗克和汤姆森的作品要求反应灵敏；对维拉-洛勃斯的作品则需要有一种浓郁的华彩感。

所以首先要做的是能区分作曲家，根据他们所希望表达出的内容去分门别类地听。作曲家是不能互换的！每个作曲家都有他自己的目的，聪明的听众在听音乐时总是会事先想到了这种目的。

当我们区分新旧音乐给我们带来的不同乐趣时，我们还必须记住对这种目的的阐明。没有经验的音乐爱好者如果坚持要听到过去从古典大师的伟大作品中传出的声音和情趣，他就仍然会感到当代音乐有些古怪。这一点很重要。我对肖邦和莫扎特音乐的爱好像别人的一样强烈，不过当我坐下来写我自己的作品时，这种爱好对我一点儿用处也没有，因为他们所处的世界不是我的世界，他们的音乐语

音也与我的不同。他们作曲的重要原则在今天也像他们所处的时代那样无可反驳，不过同是运用这些原则我们有可能并确实会产生出一些不同的结果。当我们接触一部严肃的现代作品时，我们必须认识到作曲家的目的是什么，之后等待着听到一种和过去习惯作法不同的另一种处理手法。

在讨论音乐的要素和形式时，可以举出各种例子说明现代作曲家们是如何为了达到自己的表达目的而对已有的手法进行了修改和扩展的。这种对常规创作手法的扩展对听众说来也意味着他必须本能地或训练自己能够熟悉那些不熟悉的风格。例如，假如你发现由于音乐本身太不谐和而自己对它加以排斥，这有可能表明你的耳朵对现代音乐的词汇还不太习惯，需要更多地练习，即训练自己的听力。（也常存在着这样的可能，即那是由于作曲家写出的没有灵感的或故意的不谐和音而造成的过错）

在听一部新作品时，旋律内容——或者好像是缺乏的——可能是使人感到困惑的一个根源。很可能会怀念那种可以哼出来的直截了当的旋律。现代的调子，特别是在器乐作品中，可能是“不能唱的”，这是因为它们有时远远地超出了人声的范围，或是由于它们太转弯抹角、太参差不齐、太支离破碎，以致没有一种能使人立即被吸引过去的效果。这些都有可能暂时使听众感到困惑。不过，作曲家一旦掌握了现代旋律的广阔创作方法，就很难让他再回到过去那样，写一些普通有时是很明显的旋律作品。如果该作曲家确实是个有天才的作曲家的话，反复地听他的作品就会懂得他所写的那些复杂的音乐所具有的长期魅力。

最后，是那种比任何其它的责备更经常得多的责备，即现代音乐好像回避情绪和感情，与其说它是具有某种感情涵义，不如说它是纯理智的和巧妙的而已。用简单的一段话是不足以纠正人们所坚持的这种误解的。如果你感到当代作曲家的作品是冷冰冰和纯理智的，你就最好问一下自己是否是在使用着一种并不适用的比较标准。大多数音乐爱好者并未能意识到自己是在多大程度上受着音乐的浪漫派创作手法的影响。我们的听众已经习惯于把十九世纪音乐上的浪

漫主义看成是音乐艺术的本身。由于浪漫主义过去是现在仍然是一种强有力的表现手法，他们就总是忘了早在浪漫派兴起前几百年伟大的音乐作品就写出来了。

巧的是，大部分现代音乐与早期音乐有着密切的美学联系，其程度超过与浪漫派作品的联系。杰出的浪漫派作品所采用的那种不受拘束的和人格化的热情洋溢的手法已不为我们所采用。在现代作品中，即使是那些有浪漫色彩的部分在表达自己时也是非常小心谨慎的，没有夸张。所以，不言而喻，浪漫派运动在十九世纪末期已经发展到了顶点，从其中不可能再提炼出什么新鲜的东西。

从浪漫主义到一种更为客观的音乐概念的过渡是一个逐渐的过程。既然作曲家本身都感到这种突破是很难的，一般公众在理解一直在发生着的事情的全部涵义方面较为迟慢就不足为怪。十九世纪是浪漫主义占统治地位的世纪——浪漫主义在音乐这种艺术上得到了最充分的体现。这也许解释清了为什么音乐听众一直不愿意承认，随着新世纪的到来已经出现了一种新型音乐。然而他们在文学界的同行并没有期望安德烈·纪德或托马斯·曼或埃利奥特用和维克多·雨果或瓦尔特·司各特一样的声音去表达自己。那么为什么就一定要巴托克或塞欣斯用勃拉姆斯或柴科夫斯基的腔调去唱呢？当你感到一部当代作品显得枯燥和是纯理性的时候，当它看起来缺乏什么感情或情绪的时候，很可能是由于你正在对你自己时代的典型的音乐语言表现得无动于衷。

那种音乐语言——如果确是至关重要的话——当然包括实验和有争议的一面。又为什么不可以呢？当代典型的音乐爱好者们为什么看来那么不愿意把一部音乐作品看成是对自己阅历的一次挑战呢(如果可能的话)？当我听到一段我自己所不懂的新音乐作品时，我会着了迷——我想一有机会就再听它一遍。它对我说来是一种挑战——它能使我对音乐艺术的兴趣永不减弱。如果有那么一部作品，我在听了它多遍之后仍感到不知所云，我并不会由此而作出结论说现代作品的情况很糟糕。我只是可以断定那部作品不是为我写的。

不过，我不无遗憾地看到，我自己的这种态度并不具有代表性。大多数人看来都讨厌这种有关音乐的争论；他们不希望他们的欣赏习惯被打扰。他们把音乐当成是一种躺椅、一个枕头，在劳累了一天之后可以躺在上面放松一下，从中找到安慰。但是严肃的音乐从来不是为了起安眠作用的。尤其是当代音乐，它是用来唤醒你的，不是使你入睡的。它是用来搅醒你，使你兴奋，使你动的——它甚至可以使你精疲力竭。然而这难道不是和你到剧院去或读一本书时所要寻求的刺激是一样的吗？为什么音乐就要例外呢？

新音乐听起来显得古怪的唯一一个可能原因是，在一般的欣赏过程中，与人们一年到头听到的大量的传统音乐作比较，听它听得太少了。广播和音乐会节目、唱片公司与其经销商的广告、学校的日常课程——全都不知不觉地强调这一观点，即"正规"音乐是过去的音乐；是证明了自己的价值的音乐。一种比较大方的估计表明，我们所听的音乐中只有四分之一可以称得上是当代音乐——而这种估计还多半只适用于在较大的音乐中心听到的音乐。在这种情况下当代音乐自然不可避免地一直显得"古怪"，除非听众愿意做出一份额外努力来打破这种不熟悉的障碍。

如果感到没有必要使自己与自己时代的音乐表现手法发生关系，不啻于使自己与音乐艺术所能提供的这种最能令人兴奋的感受隔绝。当代音乐向我们展示了别的音乐所不能展示的东西。正是那些较旧的音乐——巴克斯太乌德[①]和凯鲁比尼[②]的音乐——才应当对我们显得遥远和陌生，而不应是米约和威廉·舒曼。但是音乐不是具有普遍性吗？你可能会问，在现在活着的作曲家们所写的作品中有哪一点儿在早期音乐中找不到类似的东西呢？这要全看我们看问题的角度了：我们所看到的可以使我产生不同的感受——极度的紧张和放松、更生动的乐观主义、更灰色的悲观主义、极度的放任和爆发式的歇斯底里，色彩的千变万化——明暗的细微差别、有时能变

① Dietrich Buxtehude(1637—1707)，瑞典风琴家、作曲家。

② Luigi Cherubini(1760—1842)，意大利作曲家。

成怪模怪样的，有错综纹理的放松了的幽默感、开阔的前景、"痛苦"的渴望、耀眼的光彩。毫无疑问，这种情绪的千变万化在旧音乐中都可以找到它们的对等物，但是没有一个敏感的听众会把这两者搅混了。我们通常把一部作品所属的时代看成是这部作品外观的基本部分。任何权威性艺术表现手法的独到之处就在于它使得在任何其它时期所做的近似抄袭都是难以想象的。这就是为什么如果音乐爱好者忽视了当代音乐，他就剥夺了自己对一种原本是难能可贵的美学感受的享受。

理解新音乐的关键就在于反复听。有幸的是，慢转唱片的流行可以使我们完全做到这一点。很多听众证明，一待反复听熟了之后，慢慢地就会听懂。无论是哪种情况，再也没有其它别的方法来试验当代音乐是否是对你有用的了。

从作曲家到解释者到听众

从实际出发，差不多每一种音乐场合都包括着三种分明的因素：作曲家、解释者和听众。他们构成了三位一体，缺一不可。音乐始于作曲家，通过解释者的介绍而到达于听众。音乐中的每一点可以说都是为了听众的。因此，为了听懂，你不仅需要了解自己的任务，而且还需要清楚地了解作曲家和解释者的任务，以及每一方在构成一种总的音乐感受方面各自做出了什么贡献。

既然我们文化中的音乐是由作曲家开始的，就让我们从作曲家开始。归根结蒂，当我们在听一位作曲家时，我们是在听什么呢？他无需像小说家那样给我们讲一个故事；他无需像雕刻家那样去"临摹"大自然；他的作品无需像建筑家的图纸那样具有直接的实际用途。那么他又给了我们什么呢？在我看来似乎只有一种可能：他把他自己给了我们。当然，每一种艺术家的作品都是一种对自我的表现，但是任何一种艺术家都没有像作曲家那样直截了当。他在不涉及外部"事件"的情况下把自己最精髓的部分给了我们——那部分是他作为一个人、一个同类的经历的最充分和最深刻的体现。

永远记住，当你听一位作曲家创作的一部作品时，你是在听一个

人，一个具体的人连同他特有的个性。对一个作曲家说来，最重要的是要有自己的个性。这种个性的重要性有时大些，有时小些，但凡是重要的音乐作品，它总是这种个性的一面镜子。没有一个作曲家能把他作为一个人时所并不拥有的价值写到自己的音乐中去。他的人品也可能打有人类弱点的标记——如像吕里和瓦格纳的那样——但是凡是他作品中的精华之处，必然来自他作为一个人时所具有的精华之处。

如果我们更细致地研究一下这个有关作曲家的个性问题，我们就会发现它实际上是由两种不同的成分构成的：他天生的个性和后来受所处时代的影响。因为很明显地，每个作曲家都生活于一定的时期，而每个时期也都有自己的特点。不管作曲家表现了什么个性，都不可能超越出自己所处的时代，正是这种个性和时期的相互作用才形成了作曲家的风格。具有十分类似的个性的两个作曲家，如果生活在两个不同的时代，当然会不可避免地写出两种不同风格的作品。当我们谈一个作曲家的风格的时候，我们是指这个作曲家的个性和他所处的特定时期的联合产物。

如果我们以一个具体的情况为例，对这个有关音乐风格的重要问题也许能解释得更清楚一些。以贝多芬为例，他的风格的一个最明显的特点就是粗犷。贝多芬作为一个人，从来就有鲁莽、粗犷的名声。然而光是从他的音乐中我们可以知道他是个具有大胆、粗犷品质的作曲家，正好是文雅和甜蜜的对立面。不过，贝多芬这种粗犷的个性在他一生的不同时期表现的方式也不同。他的《第一交响曲》的粗犷与《第九交响曲》的就不一样。那是时期的不同。早期的贝多芬，其粗犷品质不超过十八世纪古典风格的界限；成熟的贝多芬则受了十九世纪解放趋势的影响。这就是为什么我们在考虑一个作曲家的风格时，必须把作为他所处的时期的反映的个性考虑进去的原因。有多少作曲家，就有多少风格；而每一个重要的作曲家根据他自己所处的时代和他个性的成熟又有几种不同的风格。

如果了解音乐家的作品风格对听众说来是重要的话，对演奏者说来更是如此，因为演奏者是音乐的中间人。听众更多地听到的是

演奏者对作曲家的想法，而不是作曲家本身。作家与其读者的接触是直接的；画家只要把画挂起来让人看见就行；而音乐则像戏剧一样，是一种必须给以反复解释才能流传下去的艺术。在作曲完成之后，可怜的作曲家必须把它交给解释艺术家，听其摆布——而我们又必须记住，后者是个有其自己音乐风格和个性的人。一个外行的听众，理想地说，如果能够把作曲家的思想和演奏者忠实再现这种思想的程度区分开来，他就能相当好地对演奏水平做出判断。

演奏者的任务毋庸争辩，谁都承认他的存在就是为了给作曲家服务的——吸收和再创造作曲家的"信息"。这种理论非常简单，需要加以阐述的只是它的实际应用。

现代的第一流解释艺术家都拥有一种技术装备，这足以使他应付各种要求。所以在大多数情况下我们可以把技术熟练程度看成是一种理所当然的事。第一个实际上的演奏问题是由音符本身构成的。今天的乐谱并不完全是作曲家思想的忠实写照。它不能成为这种忠实写照，因为它太模糊了，它为个人的兴趣和选择留了太大的余地。由于这一点，演奏者总是碰到这个问题：他在多大程度上根据乐谱一板一眼地演奏。作曲家们只是些凡人——人们早就知道他们写下的音符不那么准确，忽视一些重大的遗漏。人们也知道他们有时会改变自己的节拍和力度。因此，演奏者在看谱时必须用脑子。当然，也存在着走两种极端的可能——过分严格地按着乐谱演奏或是离题太远不着边际地演奏。如果有一种更确切的记谱法，这个问题可以得到部分的解决。不过，即使如此，对乐谱还是可以有几种不同的演奏方法。

因为一部音乐作品归根结蒂是一个有机体。它是个活的而不是死的东西。这就是为什么不同的演奏者乃至同一演奏者在不同的时刻可以从不同的认识和角度去看待同一作品的原因。演奏在很大程度上是强调问题。每一段作品都有一种演奏者不能背离的基本品质。这种品质来源于音乐本身的特性，这种音乐特性又来源于作曲家本身的个性和作品产生的特定时期。换言之，每一部作品都有自己的特有风格，对这种风格演奏者必须忠实。然而每一个演奏者也

有他自己的个性，所以当我们听到一部作品的风格时，它是由演奏者的个性所反映的。

演奏者与他再创造的作品之间的关系是微妙的。当演奏(解释)者在演奏过程中不受束缚地随意加入自己的个性时，就会产生误解。在最近几年，光是“解释”这一词就已引起了争论。由于对一些“首席女高音”们的夸张和错误的解释感到泄气和恼怒，某些作曲家，特别是以斯特拉文斯基为首的，说过这种意思的话：“我们并不希望对我们的音乐有些什么所谓的解释，照着音符演奏，既不增加什么，也不减少什么就行了。”尽管发出这种责备的原因很清楚，在我看来却似乎代表了作曲家的非现实主义态度。因为没有一个完美的演奏家可以在不加入某些自己的个性的情况下演完一部作品甚至仅是一个乐句的。如果非要按另外一种方式演奏，演奏者就得像机器人一样。当他们演奏时，他们不可避免地要按自己的方式演奏。在这样做时，他们无须去曲解作曲家的意图，他们只不过是用自己声音的音调去“读”它。

但是，之所以出现不同的演奏方式还有一些更深刻的原因。如果两个第一流的指挥家都指挥演出勃拉姆斯的交响乐，他们的演出效果在不背离勃拉姆斯原意图的情况下无疑也会不同。考虑一下这一点为什么是对的也许是有趣的。

以当代两个最杰出的指挥家托斯卡尼尼和库谢维茨基为例。他们的个性完全不同——他们想的不同，以不同的方式表达对事物的感情，生活的哲学也不同。因此，他们对同样的一些音符有不同的解释是完全可以预料到的。

那位意大利指挥(托斯卡尼尼)具有古典主义的性格。一定程度的超然是古典主义者不可缺少的组成部分。人们对他的初次印象是一种好奇的印象——托斯卡尼尼好像对音乐根本没有采取任何手段。只有当人们听过一阵之后才开始感到一种蕴藏于艺术之中的艺术。他像对待东西那样对待音乐。好像它是存在于舞台的后部，我们在那里可以尽情地思考它，对它有一种奇妙的超然感。然而它一直又是音乐，是所有艺术中最感人的。托斯卡尼尼强调的总是整行

谱表、整个结构；从来不对细部或独立的小节加以强调。音乐为了自己的目的而运动着、活着，而我们能够看它这样地活着就是属于幸运的。

另一方面，那位俄国指挥（库谢维茨基）则是属于浪漫主义的。他把自己的全部身心都融化到了他所解释的音乐中。他很少进行计算。他具有一个真正的浪漫主义者所应具有的火焰、热情、戏剧想像力和审美能力。对库谢维茨基说来每一部杰作都是一个战场，在这个战场上他指挥着一场大战，这场战斗的结果必然是人类的精神最终取得胜利。当他"进入情绪"时，其效果是压倒一切的。

当这两个个性完全不同的人把他们的天才运用到勃拉姆斯的同一部交响曲上的时候，产生的结果必然不同。这个地道的德国作曲家的作品被一个俄国人和一个意大利人解释的例子很典型。他们俩中的任何一个都不大可能使自己的乐队产生出一种被德国人认为是"真正德国的"音响效果。在那位俄国人的手里，演奏勃拉姆斯作品的乐队会发出一种不容怀疑的光采，到结束之前，交响乐本身所含的每一丁点浪漫戏剧成分都会被充分发掘出来，那位意大利指挥家则会强调勃拉姆斯作品中的古典结构的一面，那些好听的段落将受到最纯正的抒情风格渲染。如我们所看到的，两种情况都只是一个强调问题。你可能会认为这两个人谁都不是勃拉姆斯交响乐的完美解释者。然而问题并不在于此。问题在于，为了更好地听懂，你必须能认出指挥者在再创造该作品的那一瞬间正在对作品做着什么。

换言之，当你在听一场演出时，你必须更好地了解演出者在其中所起的作用。为了做到这点，有两件事是必需的：作为一种参考依据，对作曲家的作品风格多少要有一个正确的概念；能够感觉出演奏者在自己的个性范围之内以何种程度再现那种风格。不管我们距离达到这种对欣赏能力做的理想要求有多远，我们必须永远把它当做一个努力目标。

到此为止，在这整个过程中听众任务的重要性一定是很清楚的了。只有针对着一群有头脑的听众，作曲家及其解释者的联合努力才有意义。这说明了听众一方所应承担的责任。但是在一个人能理

解一部音乐作品之前，他必须真正喜欢它。对作曲家和解释者说来，他们最希望的是有一批全神贯注的听众。弗吉尔·汤姆森有一次曾把理想听众描述成是个“拚命鼓掌的人”。意无疑问，他这个玩笑是指只有当听众把自己全部投入到音乐中去，对音乐或是音乐家说来才是重要的。

要扩大自己的口味，只喜欢传统类型的音乐是不够的。口味像灵敏度一样，在某种程度上是一种固有的品质，但这两者都可以通过智力练习而得到发展。这就是说对各个时期各种流派的、新的和旧的、保守的和现代的音乐都要听。这意味着尽可能地不带偏见地去听。

要严肃地对待自己作为一个听众的责任。我们所有的人，不管是专业音乐工作者还是外行，都一直在竭力加深我们对音乐这种艺术的理解。不管你们如何谦虚地称自己为一个个听众，也不例外。既然听众的联合反应最能深刻影响作曲和演奏的艺术，说音乐的未来是掌握在我们手里也许是有道理的。

只有在有生气勃勃的听众的情况下，音乐才能是真正地生气勃勃的。全神贯注地听、有意识地去听、用自己全部的头脑去听是我们为了推进这种作为人类光辉之一的一种艺术的最起码要求。

丁少良　译

（选自科普兰著《怎样欣赏音乐》一书，1957 年版）

附录三

音乐术语译名表

——第一至四辑谱例中的外文标记

aasig ruhig[德]非常安静的
accel. [意]渐快(accelerando 之缩写)
accelerando [意]渐快
accelerando f e rall. [意]渐快至强,并渐慢
Adagietto [意]小柔板(比柔板 adagio 快一点)
Adagio [意]柔板;悠闲,柔和
Adagio assai [意]很慢的柔板
Adagio cantabile [意]如歌的柔板
Adagio cantabile ma non tanto [意]如歌的柔板,但不过分慢
Adagio di molto [意]很慢的柔板
Adagio drammatico [意]戏剧性的柔板
Adagio espressivo [意]有表情的柔板
Adagio im poco moto [意]稍快的柔板
Adagio lamentoso [意]悲伤的柔板
Adagio maestoso [意]庄严的柔板
Adagio ma non tanto [意]柔板,但不过分慢
Adagio ma non troppo [意]柔板,但不太慢
Adagio mesto [意]忧郁的柔板

Adagio molto [意]很慢的柔板
Adagio molto cantabile [意]非常富有歌唱性的柔板
Adagio molto e cantabile [意]如歌而很慢的柔板
Adagio non troppo [意]不太慢的柔板
Adagio religioso [意]宗教风味的柔板
Adagio sostenuto [意]稍慢的柔板，绵延的柔板
Adagio sostenuto assai [意]十分缓慢的柔板，十分绵延的柔板
ad lib. [意，拉]随意处理(ad libitum 之缩写)
Affettuoso [意]富于感情的，深情的
Affetuoso poco Andante [意]深情而稍缓，但不及行板
Agitato [意]激动的，焦急的；相当快的
Alla breve [意]二二拍子
Alla marcia e molto marcato [意]进行曲风格，并十分强调的
Alla polacca [意]波拉卡风格
Allargando [意]渐慢并渐强，声音愈趋饱满
Allegramente [意]欢快地，兴致勃勃地
Allègrement [法]欢快地，兴致勃勃地
Allegretto [意]小快板(慢于快板allegro)
Allegretto con moto [意]稍快的小快板
Allegretto grazioso [意]优雅的小快板
Allegretto grazioso(quasi Andantino) [意]优雅的小快板（近乎小行板）
Allegretto marziale [意]勇武的小行板，进行曲风格的小行板
Allegretto moderato [意]有节制的小快板
Allegretto molto moderato [意]十分有节制的小快板
Allegretto mosso con grazia [意]活跃而优美的小快板
Allegretto mosso con grazia(quasi menuetto) [意]活跃而优美的小快板(接近小步舞曲)
Allegretto non troppo [意]不太快的小快板
Allegretto pastorale [意]田园风味的小快板

Allegretto poco meno mosso [意]稍慢的小快板
Allegretto poco mosso [意]稍快的小快板
Allegretto pomposo [意]炫耀的小快板
Allegretto scherzando [意]诙谐的小快板
Allegretto semplice [意]纯朴的小快板
Allegretto tranquillamente [意]小快板、安静地
Allegretto tranquillo e misterioso [意]安静而神秘的小快板
Allegretto vivace [意]活泼的小快板
Allegretto vivo [意]活跃的小快板
Allegretto vivo,sempre scherzando [意]活跃的小快板，始终诙谐地
Allegro [意]快板；欢快
Allegro affettuoso [意]富于感情的快板,深情的快板
Allegro agitato [意]激动的快板
Allegro agitato assai [意]很激动的快板
Allegro agitato e appassionato assai [意] 激动而十分热情的快板
Allegro agitato ed appassionato [意]激动而热情的快板
Allegro agitato e presto [意]激动而急速的快板
Allegro Alla brave [意]二二拍子的快板
Allegro alla breve,maestoso con grandezza [意]庄严、壮丽的二二拍子快板
Allegro alla marcia [意]进行曲风格的快板
Allegro animato e grazioso [意]活泼而优雅的快板
Allegro aperto [意]速度精确的快板；明确、爽朗的快板,开朗的快板
Allegro appassionato [意]热情的快板
Allegro assai [意]很快的快板
Allegro brillante [意]辉煌的快板
Allegro brioso [意]充满活力的快板

Allegro comodo [意]从容的快板

Allegro comodo,non agitato [意]从容的快板,不激动

Allegro con anima [意]有活力的快板,有精神的快板

Allegro con brio [意]有活力的快板

Allegro con fuoco [意]火热的快板

Allegro con fuoco,ma non agitato [意]火热的快板,但不激动

Allegro con fuoco(poco a poco più energico) [意] 火热的快板(逐渐地更有力)

Allegro con grazia [意]优美的快板

Allegro,con molto fuoco [意]快板,很热情地

Allegro con moto [意]稍快的快板

Allegro con spirito [意]精神饱满的快板

Allegro con spiritoso [意]精神饱满的快板,生气勃勃的快板

Allegro deciso [意]坚定的快板

Allegro deciso con impeto [意]激烈、坚定的快板

Allegro di molto [意]很快的快板

Allegro disperato ed agitato assai [意]失望而十分焦急的快板

Allegro dramatico [意]戏剧性的快板

Allegro energico [意]精力充沛的快板,精神饱满的快板

Allegro energico e passionato [意]精神饱满、热情洋溢的快板

Allegro feroce [意]猛烈的快板

Allegro frenetico [意]急骤的快板

Allegro frenetico(Quasi doppio movimento) [意] 急骤的快板(几乎加倍快)

Allegro fugato [意]赋格风的快板

Allegro furioso [意]激怒的快板,狂热的快板

Allegro giocoso [意]嬉戏的快板

Allegro giocoso,ma no troppo [意]嬉戏的快板,但不过分

Allegro giocoso,ma non troppo vivace [意]嬉戏的快板,但不太活泼

Allegro gioioso [意]欢欣的快板

Allegro giusto [意]适度的快板,速度精确的快板

Allegro maestoso [意]庄严的快板

Allegro maestoso e largamente [意]庄严而宽广的快板

Allegro ma non tanto [意]快板,但不过分快

Allegro ma non troppo [意]快板,但不太快

Allegro ma non troppo e pesante [意]快板,但不太快且沉重有力

Allegro ma non troppo un poco maestoso [意]快板,但不太快,有点庄严

Allegro marcato [意]加强的快板

Allegro marcato con molto fuoco [意]十分热情的加强的快板

Allegro marziale animato [意]生气勃勃的进行曲风格的快板

Allegro moderato [意]有节制的快板

Allegro moderato ma agitato [意]有节制而激动的快板

Allegro moderato(ma poco a poco stretto) [意]有节制的快板(但逐渐地加速)

Allegro molto [意]很快的快板

Allegro molto appassionato [意]十分热情的快板

Allegro molto e vivace [意]很快并充满活力的快板

Allegro molto moderato [意]很有节制的快板

Allegro molto vivace [意]十分活泼的快板

Allegro mouvement de valse [法]快板,圆舞曲速度

Allegro non troppo [意]不太快的快板

Allegro non troppo,ma con brio [意]不太快而有活力的快板

Allegro non troppo,ma con impeto [意]不太快而激烈的快板

Allegro pesante [意]沉重有力的快板

Allegro poco lento [意]稍慢的快板

Allegro poco vivo,ma non troppo [意]稍带活力的快板,但不太快

Allegro pomposo [意]豪华的快板

Allegro-presto [意]快板—急板

Allegro ridicolo [意]滑稽可笑的快板

Allegro risoluto [意]果断有力的快板

Allegro risoluto alla marcia [意]果断有力、进行曲风格的快板

Allegro scherzando [意]诙谐的快板

Allegro scherzando giocoso [意]诙谐、嬉戏的快板

Allegro spiritoso [意]活泼生动的快板

Allegro tempestoso [意]暴风雨般的快板

Allegro tranquillo [意]安静的快板

Allegro un poco agitato [意]稍激动的快板

Allegro vivace [意]活泼的快板

Allegro vivace e con brio [意]活泼而有活力的快板

Allegro vivace e nobilmente [意]活泼而高雅的快板

Allegro vivacissimo [意]极其活泼的快板

Allegro vivo [意]活跃的快板

Allegro vivo e deciso [意]活跃而坚定的快板

Allegro volando [意]轻捷的快板

Andante [意]行板;行进的,活动的

Andante amoroso [意]柔情的行板

Andante amoroso(Tempo rubato) [意]柔情的行板(伸缩处理)

Andante assai [意]从容的行板

Andante cantabile [意]如歌的行板

Andante cantabile, con alcuna licenza [意]如歌的行板, 演奏上容许稍有自由

Andante cantabile con moto [意]如歌而稍快的行板

Andante commodamente [意]舒适自在的行板

Andante con eleganza [意]优美的行板,高雅的行板

Andante con molto [意]很慢的行板

Andante con moto [意]稍快的行板,流畅的行板

Andante con moto quasi allegretto [意]近乎小快板的稍快的行板

Andante con tanto,quasi moderato [意]稍快的行板,近乎中板
Andante dolce [意]柔和的行板
Andante doloroso [意]悲痛的行板
Andante espresivo [意]有表情的行板
Andante grazioso [意]优雅的行板
Andante languido [意]无精打彩的行板
Andante Larghetto [意]有点宽广的行板
Andante lento ed espress. [意]缓慢而有表情的行板
Andante lugubre [意]阴郁的行板
Andante ma con ritmo deciso [意]行板,但节奏坚定
Andante maestoso [意]庄严的行板
Andante malinconico [意]忧郁的行板
Andante malinconico e sostenuto [意]忧郁而稍慢的行板
Andante ma non troppo [意]行板,但不太慢
Andante (ma non troppo lento) [意]行板(但不太慢)
Andante marciale [意]勇武的行板,进行曲风格的行板
Andante mesto [意]悲伤的行板
Andante moderato [意]有节制的行板
Andante moderato ma con moto [意]有节制而稍快的行板
Andante molto [意]从容的行板
Andante molto sostenuto [意]很慢的行板;十分绵延的行板
Andante mosso [意]稍快的行板
Andante mosso,quasi allegretto [意]稍快的行板,近乎小快板
Andante non troppo [意]不太慢的行板
Andante non troppo con lamento [意]哀伤而不太慢的行板
Andante non troppo e molto maestoso [意] 很庄严而不太慢的行板
Andante non troppo lento [意]不太慢的行板
Andante non troppo lento ma maestoso [意]庄严而不太慢的行板

Andante religioso [意]宗教风味的行板
Andante soave [意]温和甜美的行板
Andante sostenuto [意]稍慢的行板
Andante sostenuto assai [意]相当慢的行板
Andante(teneramente,molto cantabile, con espansione) [意]行板(温柔悦耳,精神饱满)
Andante tenero [意]温柔的行板
Andante tranquillo [意]安静的行板
Andante un poco maestoso [意]有点庄严的行板
Andante un poco rubato [意]节奏稍微自由的行板
Andantino [意]小行板(一般认为快于行板[Andante])
Andantino con moto [意]稍快的小行板
Andantino espressivo [意]有表情的小行板
Andantino grazioso [意]优雅的小行板
Andantino in modo di canzona [意]坎佐那风格的小行板
Andantino molto cantabile [意]非常富有歌唱性的小行板
Andantino mosso [意]稍快的小行板
Andantino non troppo [意]不太慢的小行板
Andantino quasi allegretto [意]近乎小快板的小行板
Andantino semplice [意]纯朴的小行板
Andantino un poco rubato [意]节奏稍微自由的小行板
Angoscioso [意]痛苦的,苦闷的
Animato [意]生气勃勃的,活泼的,活跃的
Animato assai [意]十分活泼的
Animé [法]生气勃勃的,活泼的,活跃的
Animé et très rythmé [法]生气勃勃而富有节奏性的
Animé et tumultueux [法]活泼而喧闹的
Animé pas trop [法]不太活跃的
Animez [法]活跃起来,兴奋起来
Animez peu à peu [法]逐渐活跃起来

appassionato [意]热情的,热心的,激情的
appassionato ed energico [意]热情而精力充沛的
A punta d'arco 用弓尖
arco [意]弓奏,用弓演奏
Assai meno presto [意]不很急速
Assai moderato [意]很有节制的
Assez animé [法]相当活跃的
Assez animé a très brillant [法]相当活跃而十分炫耀的
Assez doux [法]适度地弱,中弱
Assez doux;mais d'une sonorité large [法]中弱,但宽广、洪亮
Assez Lent [法]适度地慢,相当慢
Assez lent et d'un rythmé las [法]相当慢而节奏疲沓的
Assez lento [法]适度地慢,相当慢
Assez lento,un peu plus lento que le prélude [法]相当慢,比前奏曲稍慢些
Assez modéré,mais sans lenteur [法]适度的中板,但不拖延
Assez vif [法]相当活跃
Assez vite [法]相当快
Assez vite,mais pas trop [法]相当快,但不过分
Assez vive [法]相当活泼
a tempo [意]恢复原速,用先前的速度
a tempo ma tranquillo [意]恢复原速,但安静的
a tempo—Meno mosso [意]恢复原速——稍慢
a tempo moderato [意]恢复到原先的中板
a tempo tranquillo [意]恢复安静的速度
Ausdrucksvoll [德]富有表情的
Avec une joie éclatante [法]像爆发出一阵欢笑声那样
avec une noble et douce majesté [法]带有崇高而柔和的庄严
A very little faster [英]稍微更快一点

Bedächtig [德]从容不迫的,深思熟虑的,稳步的
Bedächtig nicht eilen [德]从容不迫
Behaglich [德]自在的,舒适的
Behaglich heiter [德]舒适、快活的
Belebter [德]较活泼的,较振奋的
ben giocoso [意]十分诙谐的,十分嬉戏的
ben giocoso,sempre con impeto [意]十分诙谐,始终保持激烈冲动
ben marc. [意]十分强调的
ben marcato [意]十分强调的
ben tenuto [意]充分保持的
Bewegt [德]活跃的,稍快的,激动的
Bewegt,doch nicht schell [德]活跃、激动的,然而不要快
Bewegt,lebhaft [德]活跃,活泼生动的
bien chanté [法]非常富有歌唱性的
bien en dehors [法]非常显著地
Breit [德]宽广的,宽阔的
Breit gesungen [德]宽广而歌唱般的
brillante [意]辉煌的,炫耀的
Brillante—alla polacca [意]辉煌的——波拉卡风格
brillante e marcato [意]辉煌而强调的
Cadenza [意]华彩乐段
calmo [意]平静的
cant. [意]如歌的(cantabile之缩写)
cantabile [意]如歌的
cantabile ed espressivo [意]如歌并有表情的
cantabile e dolce [意]如歌而柔和的
cantabile e legato [意]如歌而连贯圆滑的
cantabile e vibrato [意]如歌并颤吟
cantabile legato [意]如歌、连贯圆滑的

cantabile ma non tanto [意]如歌的，但不过分

cantando [意，西]如歌地

cantando dolce con grazia [意]如歌、柔和而优美地

canto [意]歌，歌调，旋律；主旋律声部

canto espres. [意]有表情的旋律

Canzonetta [意]坎佐涅达

capriccioso [意]随想的，自由的

Capriccioso,quasi recitando [意]随想的，近乎朗诵

capriccioso scherzando [意]随想、诙谐地

carezzando [意]温柔体贴地，爱抚地

cédez un peu [法]稍稍逐渐减速并变柔和

commodo [意]舒适的，自在的

comodo [意，西]舒适的，自在的

con abbandono [意]无拘无束地，奔放地；钟情而无保留地

con anima [意]勇敢地，有精神地，有活力地

con brio [意]充满活力地，富有生气地

con delicatezza [意]精致地，纤细地，娇柔地

con dignita [意]尊贵地，高贵地，庄严地

con dolcezza e flebile [意]柔和而哀诉似的

con effetto [意]戏剧性地，效果强烈地，印象鲜明地

con eleganza [意]优美地，高雅地

con espansione [意]精神饱满地，胸襟宽阔地，激情满怀地

con espress. [意]有表情地，有表现力地

con espressione [意]有表情地，有表现力地

con forza [意]有力地

con fuoco [意]火热地，热情地

con giusto [意]恰如其分地

con grande dolcezza [意]非常柔和地

con grandezza [意]雄伟地，壮丽地，隆重地

con grazia [意]优美地，雅致地

con impeto [意]激烈地,冲动地

con intimo sentimento [意]深情地

con licenzia [意]速度、节奏上容许比较自由地

con molto espr. [意]很有表情地

con molto espress. [意]很有表情地

con molto espressione [意]很有表情地

con molto fuoco [意]很热情地

con molto passione [意]富有激情地,非常热情地

con molto slanzio [意]非常猛烈地

con morbidezza [意]柔软地,温顺地,细腻地

con moto [意]速度稍快地,活跃地

Con moto moderato [意]速度稍快,有节制

con passione [意]热情洋溢地,热烈激动地

con preciss. [意]精确地

con sord. [意]用弱音器

con sordino,con sordini [意]用弱音器

con spirito [意]精神饱满地,生气勃勃地

con tenerezza [意]柔软地,温柔地,亲切地

con umore [意]幽默地,诙谐地

cresc. [意]渐强(crescendo 之缩写)

crescendo [意]渐强

cresc.molto [意]大幅度地渐强,急速地渐强

crsec.poco a poco [意]一点一点地渐强

Dans un rythmé de marche lointaine, alerte et joueuse [法]
以远处传来的进行曲节奏,轻捷而嬉要似的

decresc. [意]渐弱(decrescendo 之缩写)

détaché [法]分弓

dim. [意]渐弱(diminuendo 之缩写)

diminuendo [意]渐弱

dim. molto [意]大幅度地渐弱,急速地渐弱

Dirge-like, mournfully [英]挽歌似的，悲哀地

div. 分奏(divisi 之缩写)

divin, grandiose [法]神圣、雄伟的

dol. [意]柔和的，甜美的，温柔的(dolce 之缩写)

dolce [意]柔和的，甜美的；温柔的

dolce amoroso [意]温和、柔情的

dolce assai [意]十分柔和的

Dolce cant. [意]柔美如歌的

dolce cantabile [意]柔美如歌的

dolce cantando [意]柔美如歌地

dolce con grazia [意]柔和、优美地

dolce con intimo sentimento [意]柔和、深情地

dolce con molto espress. [意]柔和、富有表情地

dolce e commodo [意]柔和而舒适自在的

dolce e con espressione [意]柔和而有表情地

dolce e delicato [意]温和而娇柔地

dolce ed espre. [意]柔和而有表情的

dolce ed espressivo [意]柔和而表情的

dolce e molto grazioso [意]柔和而很优雅的

dolce e sempre espressivo [意]柔和并始终有表情的

dolce espress. [意]柔和、有表情的

dolce espressivo [意]柔和、有表情的

dolce espressivo ma tranquillo [意]柔和、有表情而安静的

dolce e tenero [意]柔和而亲切的

dolce ma sotto voce [意]柔和而轻声

dolce semplice [意]柔和、纯朴的

dolce, semplice, cantabile [意]柔和、纯朴、如歌

dolce soave [意]柔和、甜美的

dolciss. [意]极其柔和的，极其甜美的，极其温柔的(dolcissimo之缩写)

dolciss.espr. [意]极其柔和、有表情的
dolciss.espress. [意]极其柔和、有表情的
dolcissimo [意]极其柔和的，极其甜美的，极其温柔的
dolente [意]悲痛的，哀伤的
Doloro e stanco [意]悲痛而疲沓的
dol.sost. [意]柔和、绵延的
Doppio movimento [意]加倍快
doux et expressif [法]柔和而有表情的
Doux et flottant [法]柔和而飘浮不定的
doux et mélancolique [法]柔和而忧郁的
elegant et bien rythmé [法]雅致而富有节奏性的
eloquent [英]雄辩的，有说服力的，富于表情的
encore plus animé [法]还更活跃些
en dehors [法]突出地，显著地
en dehors gracieux et gaiment [法]显然优美而愉快地
energeticamente [意]有力地，精力充沛地，精神饱满地
energico [意]有力的，精力充沛的，精神饱满的
Energisch [德]有力的，精力充沛的，精神饱满的
en Récit. [法]以宣叙调风格
en Récit.très libre de mesure [法]以宣叙调风格，拍速十分自由
En retenant [法]逐渐放慢地
Erstes zeitmaß [德]按初速
espr. [意]有表情的(espressivo 之缩写)
espr.assai [意]很有表情的
espre. [意]有表情的(espressivo 之缩写)
espr. e doloroso [意]有表情而悲痛地
espr. e largamente [意]有表情而宽广地
espr. e legato [意]有表情而连贯圆滑的
espress. [意]有表情的(espressivo 之缩写)

espress. cantabile [意]有表情、如歌的
espress. cantando [意]有表情、如歌地
espress. dolce [意]有表情、柔和地
espress. e cantabile [意]有表情而如歌的
espress. ed appass. molto [意]有表情而十分热情的
espress. e dolciss. [意]有表情而极其柔和的
espress. e pesante [意]有表情而沉重有力的
espressivo [意]有表情的,有表现力的
Espressivo con moto [意]有表情而活跃地
espress. legato [意]有表情、连贯圆滑的
espr. legato [意]有表情、连贯圆滑的
Etwas langsamer [德]稍慢一些
Etwas ruhiger [德]稍微安静一些
Etwas zurückhaltend, recht gemächlich [德]稍微放慢一些,十分从容不迫的
expressif [法]有表情的,有表现力的
expressif avec grave [法]有表情而庄严的
expressif en dehors [法]显著地有表情的
expressif et léger [法]有表情而轻快的
expressif et passionné [法]有表情而热情洋溢的
expressif et souple [法]有表情而柔顺的
expressif et soutenu [法]有表情而持续的
expressif et très douloureux [法]有表情而非常悲痛的
expressif un peu en dehors [法]有表情而有点显著的
f 强(fort 之简记)
Feierlich [德]节日似的,欢庆的,庄严隆重的
Feierlich (misterioso) [德]庄严隆重的(神秘的)
Feierlich, nicht schnell [德]欢庆的,不快
Feierlich und gemessen, ohno zu schleppen [德]欢庆而庄严的,不太缓慢

feroce [意]残忍的,粗暴的,凶猛的

ff 很强(fortissimo 之简记)

fff 极强

ff ma dolce [意]很强而柔和的

fier, de plus en plus Triomphant [法]傲慢的,越来越得意洋洋

Final [意]终曲;终场

Fliessend, aber ohne hast [德]流畅的,但不匆忙

f ma dolce ed espressivo [意]强而柔和并有表情的

fp 强后即弱(fort piano 之缩写)

frei im zeitmass [德]速度自由

freely [英]自由地

fröhlich [德]快活的,高兴的

Fugato [意]赋格风的乐段,赋格段

fz. 突强(forzato, forzando 之缩写)

gaiement [法]快活地,高兴地

Galop [英,法]加洛普舞曲(同 Galopp)

Galopp [德]加洛普舞曲

Gavotte [德]加沃特舞曲

Gavotte non troppo allegro [意]不太快的加沃特舞曲

gemessen, ohne zu schleppen [德]庄严的,不太延缓

gliss. [意]滑奏(glissando 之缩写)

Gradually a trifle slower [英]逐渐地稍微再慢一点

Grandioso, poco meno mosso [意]雄伟的,稍稍放慢一点

grazioso [意]优美的,雅致的

heiter [德]快活的;明朗的

imperioso [意,西]专横的,傲慢的,命令式的

impetusso [意]激烈的,冲动的,鲁莽的

in gemächlicher bewegung [德]以从容不迫的速度

In movimento di Valse [意]以圆舞曲速度

inquieto [意]不安的,焦虑的

In tempo [意]按原速;严格地按拍速
In tempo di allegro [意]以快板速度
in tensément expressif [法]极其富有表情的
Intermezzo [意]间奏曲
Jota [德]霍塔舞曲
Kräftig bewegt [德]强有力而活跃的
La Jota [西]霍塔舞曲
lamento [意]悲歌,哀乐
langsam [德]慢的
langsamer [德]更慢的
Langsam misterioso [德]缓慢、神秘的
languido [意]衰弱无力的,无精打采的,憔悴的
largamente [意]宽广地,庄重地
largamente ed espress. [意]宽广而有表情地
Larghetto [意]小广板(比广板[Largo]稍快)
Larghetto calmato [意]平静的小广板
larghetto cantabile [意]如歌的小广板
Larghetto e affettuoso [意]有点宽广而富有感情的
larghetto elegiaco [意]悲哀的小广板
larghetto espressivo [意]有表情的小广板
Largo [意]广板;宽广的,宏伟的
largo e maestoso [意]缓慢而庄严的
Largo ma non tanto [意]不很慢的广板
Largo sostenuto [意]稍慢的广板,绵延的广板
Lebhaft [德]活泼的,生动的;快速的
Le double plus lent [法]加倍慢
leg. [意]连音;连奏;连弓(legato 之缩写)
legatissimo [意]最连音
legato [意]连音;连奏;连弓;连贯圆滑的
legato e cantabile [意]连贯圆滑而如歌的

legato e sostenuto [意]连贯圆滑而绵延的
léger et détaché [法]轻快并分弓
léger et fantasque [法]轻快而任性的
legg. [意]轻巧的(leggiero 之缩写)
legg. e molto espress. [意]轻巧而很有表情的
leggero [意]轻,轻巧的
leggieramente [意]轻,轻巧地
leggiero [意]轻,轻巧的
leggiero con giusto [意]轻巧而适度地,轻巧而准确地
leggiero e sempre grazioso [意]轻巧而始终优雅的
legg. scherz. [意]轻巧、诙谐的
Lento [意]慢板,慢的
lento a capriccio [意]缓慢而可自由处理的
lento assai [意]非常慢的
lento e grave [意]缓慢而庄重的
lento e misterioso [意]缓慢而神秘的
Lento e suave [意]缓慢而温和的
lento lugubre [意]阴郁的慢板
Lento maestoso [意]庄严的慢板
lento ma non troppo [意]慢板,但不太慢
Lento(ma non troppo) [意]慢板(但不太慢)
lento moderato [意]有节制的慢板
lento,quasi cadenza [意]慢板,近乎华彩乐段
lento soavemente [意]缓慢、温和地
libre et fantasque [法]自由而任性的
L'istesso tempo [意]等速
L'istesso tempo,ma grazioso [意]等速,但优雅的
L'istesso tempo,ma moderato [意]等速,但速度有所节制
L'istesso tempo,poco meno vivo [意]等速,稍慢
lusingando [意]抚爱地,劝哄地,诱人地

maestoso [意]庄严的,高贵的,宏伟的

Maestoso alla marcia(quasi lento) [意]庄严而具有进行曲风格(近乎慢板)

Maestoso marziale [意]庄严、勇武的

marc. [意]强调的,着重的,加重音的(marcato 之缩写)

marcatiss. [意]极其强调的,极其着重的(marcatissimo之缩写)

marcatissimo [意]极其强调的,极其着重的

Marcato [意]强调的,着重的,加重音的

marcato assai [意]十分强调的,十分着重的

marc.deciso [意]强调、坚定的

marcia [意]进行曲

marcia funebre [意]葬礼进行曲

marciale [意]军事的,勇武的,进行曲风格

marqué et très soutenu [法]强调而充分持续的

Melodie arabe [法]阿拉伯曲调

Même mouvement et très sostenu [法]同样速度而充分持续

même mouvt. et très soutenu [法]同样速度而充分持续

même temps [法]同样的拍子

Meno [意]不那么快,较慢

Meno Adagio [意]比柔板稍慢

Meno allegro [意]比快板稍慢

meno mosso [意]稍慢

Meno mosso, a tempo moderato [意]稍慢;恢复到中板

meno mosso e tranquillo [意]稍慢而安静的

meno mosso Tranquillo [意]稍慢,安静的

Meno tratto [意]不那么拖拉

meno vivo [意]稍慢

meno vivo, grandioso [意]稍慢,雄伟的

Menuetto [意]小步舞曲(为 minuetto 之误拼)

Menuetto allegro [意]欢快的小步舞曲

Menuetto allegro vivace [意]欢快、活泼的小步舞曲

mesto [意]忧郁的，愁苦的，悲伤的

mezzo voce [意]半声，半声唱法

mf 中强(mezzo forte 之简记)

misterioso [意]神秘的，玄妙的

Moderato [意]中板；有节制的

moderato assai [意]非常适度的，很有节制的

moderato assai, quasi andante [意]很有节制的，近乎行板

Moderato cantabile [意]如歌的中板

moderato con anima [意]富有活力的中板

Moderato con espressione [意]有表情的中板

Moderato e maestoso [意]有节制而庄严的

moderato maestoso [意]庄严的中板

Moderato marcato [意]强调的中板

Moderato pesante [意]沉重有力的中板

moderato semplice [意]单纯的中板

Moderato sostenuto [意]稍慢的中板，绵延的中板

moderato tempo di valse [意]中板，圆舞曲速度

modéré [法]中板；有节制的(同 moderato)

modéré bien rythmé [法]非常富有节奏性的中板

Modéré, mais toujours très rythmé [法]中板，但始终富有节奏性

Modérément animé [法]中等快的，适度活跃的

Modérément lento [法]适度慢的

Modéré sans lenteur [法]不拖延的中板

moins vite et très rythmé [法]稍慢而富有节奏性

Molto Adagio [意]很缓慢的

Molto allegro [意]很快的

Molto Allegro vivace [意]非常欢快、活泼

molto cantabile [意]非常富有歌唱性的

molto cantabile,con dolore [意]非常富有歌唱性的,悲痛地
molto cantabile ed espress. [意]非常富有歌唱性并有表情的
molto cantabile(Poco più animato) [意]非常富有歌唱性(稍稍再活跃一点)
molto cresc. [意]大幅度地渐强,急速地渐强
molto dim. [意]大幅度地渐弱,急速地渐弱
molto dolce [意]非常柔和的
molto dolce espressivo [意]非常柔和、有表情的
molto elevato [意]十分宏伟的
molto espr. [意]很有表情的
molto espress. [意]很有表情的
molto espressivo [意]很有表情的
molto espressivo e con grandezza [意]很有表情而宏伟地
molto espr.legato [意]很有表情、连贯圆滑的
molto e vivace [意]强有力而活泼的
molto grandioso e largamente [意]很优雅而宽广地
molto legato [意]十分连贯圆滑的
molto legato ed espressivo [意]十分连贯圆滑而有表情的
molto leggiero [意]十分轻巧的
molto marc. [意]十分强调的
molto meno mosso [意]更为慢些
molto moderato [意]很有节制的
molto pesante [意]十分沉重有力的
molto pesante: non legato [意]十分沉重有力的,不要奏成连音
molto più tranquillo [意]安静得多
Molto più vivace [意]活泼得多
molto sostenuto [意]十分缓慢的,十分绵延的
molto staccato [意]很短促的断音
molto tenuto [意]充分保持的(指保持音)
molto tranquillo [意]十分安静的

molto vivace [意]十分活跃的，十分活泼的

More deliberate tempo [英]较为不慌不忙的速度

mosso [意]活动的，活跃的，速度稍快的

Mouvement de marche [法]进行曲速度

Mouvement de valse modéré [法]有节制的圆舞曲速度

Mouvement de valse viennoise [法]维也纳圆舞曲速度

mouvement modéré de Valse [法]有节制的圆舞曲速度

mouvt. [法]速度；乐章

mouvt. de marche [法]进行曲速度

mouvt. de Valse Viennoise [法]维也纳圆舞曲速度

mp 中弱(mezzo piano 之简记)

mystérieux,romantique,Légendaire [法]神秘、浪漫、传奇性的

mystérieux,tragique [法]神秘的、悲剧性的

narrante [意]叙事体的，叙述的

natural sound [英]自然音

nel modo russico [意]以俄罗斯风格

Nicht eilen,sehr gemächlich [德]勿匆忙，十分从容不迫的

Nicht schnell [德]不要快

Nobilmente [意]高贵地，高雅地，高傲地

non Allegro [意，法]不快，不是快板

nonchalantly [英]漠不关心地，冷淡地，不激动地

non legato [意]不要奏成连音

Not fast [英]不快

ohne hast [德]不匆忙

ottava [意]八度(指高八度或低八度，简记为"8va"，"8a"或"8")

p 弱(piano 之简记)

passionato [意]热情洋溢的，热烈激动的

pesante [意]沉重有力的，给人以深刻印象的

pesante e tenuto sempre più *f* [意]沉重有力并奏成保持音，继续增强

Piena Voce [意]饱满的嗓音

più allegro [意]更快

più allegro e poco agitato [意]更快而稍稍激动的

Più allegro,ma non molto [意]更快,但不很快

Più Andante [意]比行板更慢

Più animato [意]更活跃,更快

più cantabile [意]更加如歌的

più *f* [意]更强

Più Largamente [意]更宽广地

più lento [意]更慢

Più moderato [意]更有节制的

Più moderato assai [意]更加很有节制的

più mosso [意]更快,快一些

più *p* [意]更弱

più *pp* [意]比 *pp* (很弱)更弱

più tranquillo [意]更安静的

Più tranquillo quasi andantino [意]更安静,近乎小行板

più vivo [意]更活泼的,更生动的

Pizz. [意]拨奏(Pizzicato 之缩写)

playfully [英]嬉笑地,顽皮地

plus modéré [法]更有节制的,稍微慢些

plus vite [法]更快

pochissimo [意]极其少的,最少的

pochissimo meno mosso [意]稍微慢一点点

Pochissimo più moss [意]稍微快一点点

poco [意]稍稍,一点儿

poco accel. [意]稍稍渐快

poco adagio [意]稍慢但不及柔板

poco agitato [意]稍激动的

Poco agitato,mosso,molto rubato [意]稍稍激动、活跃、节奏很

自由

Poco Allegretto [意]稍活泼

Poco Allegro [意]稍快但不及快板

Poco Andante [意]稍慢但不及行板

poco animato [意]稍活跃,稍快

poco animato,ma non troppo [意]稍快,但不太快

poco a poco [意,西]一点一点地,逐渐逐渐地

Poco a poco affrettando,ma non troppo [意]逐渐逐渐地 加快,但不过分

poco a poco cresc. [意]一点一点地渐强

poco a poco cres-cen-do [意]一点一点地渐强

Poco a poco più tranquillo [意]逐渐逐渐地安静下来

poco cresc. [意]稍稍渐强

poco *f* [意,西]稍强

poco *f* agitato [意]稍强、激动地

poco liberamente,con espress. [意]稍自由地,有表情地

poco marc. [意]稍强调的

poco meno [意]稍稍放慢一点

poco meno mosso [意]稍稍放慢一点

poco molto espress. [意]稍稍富有表情的

poco pesante [意]稍稍沉重有力的

poco più andante [意]稍稍再比行板慢一点

poco più animato [意]稍稍再活跃一点

poco più espressivo [意]稍稍再有表情一点

poco più lento [意]稍稍再慢一点

poco più mosso [意]稍稍再快一点

poco più sostenuto [意]稍稍再绵延一点,稍稍再慢一点

poco più tranquillo [意]稍稍再安静一点

poco rall. [意]逐渐地慢下来

poco rit. [意]有点突慢(但不及 ritenuto)

poco ritard. [意]有点渐慢(但不及 ritardando)
poco riten…… [意]有点突慢(但不及 ritenuto)
poco ritenuto [意]有点突慢(但不及 ritenuto)
Poco scherzando 稍稍诙谐地
poco sforzand [意]有点突强
Poco sostenuto [意]稍稍绵延的，稍慢的
poco tranquillo [意]稍安静的
Polonaise [英，法]波罗涅兹舞曲(又称波兰舞曲)
Posément [法]安详地，稳定地
pp 很弱(Pianissimo 之简记)
ppp 极弱
pppp 比 *ppp* 更弱
Precipitato [意]急速的，匆忙的
Precipitato e con brio [意]急速并充满活力地
prestissimo [意]最急板
Presto [意]急板；急速
Presto giocoso [意]嬉戏的急板
Presto ma non assai [意]急板，但不很急
Presto, ma non troppo [意]急板，但不太急
quasi adagio [意]近乎柔板
quasi Andante [意]近乎行板
Quasi doppio movimento [意]速度近乎加倍
Quasi recitativo [意]近乎宣叙调
rall. [意]渐慢地(rallentando 之缩写)
rallentando [意]渐慢地
Rather quicker but not hurried [英]有点较快但不匆促
recitando [意]朗诵地
retenant [法]突慢的
Retenu [法]突慢的
Retenu avec force [法]突慢而有力地

rf [意]突强；加强(rinforzando 之缩写)

rfz [意]突强；加强(rinforzando 之缩写)

rigorosamente [意]严格地(主要指拍子的准确性)

risoluto [意]果断的，果敢的，坚决的

rit. [意]渐慢地；突慢(ritardando，ritenuto 之缩写)

ritenuto [意]突慢

Romance [英，法]浪漫曲

Romanza [意]浪漫曲

Rondo [意]回旋曲

Rubato [意]节奏自由，伸缩处理，散板

Ruhevoll(poco adagio) [德]安静的(稍慢但不及柔板)

Ruhig [德]寂静的，安静的，平静的

sanft hervortreten [德]温柔地出现

sans lenteur [法]不延缓

sans trainer [法]不拖延

scherz. [意]戏谑的，诙谐地(scherzanto之缩写)

Scherzando [意]戏谑地，诙谐地

scherzino，vivo leggiero [意]小谐谑曲，活跃、轻巧的

Scherzo [意]谐谑曲

Schwer [德]沉重的，严重的，困难的

segue [意]不停顿地继续下去，紧接下一段

Sehr behaglich [德]很自在的

Sehr breit [德]很宽广的

Sehr feierlich und sehr langsam [德]很庄严并很缓慢的

Sehr gehalten [德]充分持续的

Sehr gemächlich [德]十分从容不迫的

Sehr gesangvoll [德]十分如歌的

Sehr langsam (Feierlich)[德]很慢(庄严的)

Sehr lebhaft [德]很活跃的，十分生动活泼的

Sehr mäßig [德]很有节制的，相当慢的

Sehr massig [德]很有节制的，相当慢的

Sehr ruhig [德]很安静的

Sehr schnell [德]很快

Sehr zart und ausdrucksvoll [德]十分娇柔善感并富有感情

semplice [德]单纯的，纯朴的

sempre cantabile [意]始终如歌的

sempre cresc. [意]一直保持渐强

sempre dolce [意]始终柔和的

sempre espressivo [意]始终有表情的

sempre *f* [意]一直强

sempre *ff* [意]一直很强

sempre grazioso [意]始终优雅的

sempre legato [意]一直用连音

sempre marc. [意]始终强调的

sempre marcatissimo [意]始终极其强调的

sempre moderato pesante [意]一直有节制、沉重有力的

sempre non legato [意]一直不要奏成连音

sempre non legato e spiccato [意]一直不用连奏和跳弓

sempre *p* [意]始终保持弱

sempre più *f* [意]继续增强

sempre *pp* [意]始终保持很弱

sempre stacc. [意]一直用断音

sempre staccato [意]一直用断音

senza accel. [意]不要渐快

senza accelerando [意]不要渐快

senza espressione [意]无表情

Serrez En retenant [法]加快，并逐渐放慢

sf [意]突强(sforzando 之缩写)

sfp [意]突强后立即弱

sfz [意]突强(sforzando 之缩写)

sguaiato [意]粗野无礼的;笨拙的
simile [意]下同,以下同此
simplice [意]单纯的,纯朴的
simply [英]单纯地,纯朴地
simply expressive [英]纯朴而有表情的
slargando il tempo a piacere [意]渐慢,速度可以随兴处理
Slow and very quietly [英]缓慢而很平静地
Slow-pastoral [英]慢—田园风味的
soave [意]柔和的,甜美的,温和的
Softer and more quietly [英]更柔和、更平静地
solo [意]独奏
solo(en Récit.très libre de mesure) [法]独奏(以宣叙调风格,节拍十分自由)
sonoramente [意]响亮地,洪亮地
sonore [法]响亮的,洪亮的
sonoro ed espress. [意]响亮而有表情的
sost. [意]绵延的(sostenuto 之缩写)
sosten. [意]绵延的(sostenuto 之缩写)
sostenuto [意]绵延的;缓慢如歌;稍慢
sostenuto ma no troppo [意]绵延,但不过分
sotto voce [意]轻声,低声,刚刚能听得见的声音
spicc. [意]跳弓(spiccato 之缩写)
spiccato [意]跳弓
spiccato assai [意]充分使用跳弓
staccato [意]断音;断奏;连顿弓
stacc.sempre [意]一直用断音
subito [意]突然的,立即的
Subito con brio [意]突然充满活力地
sublime [法]崇高的;雄伟壮丽的
Swift and light [英]迅速而轻快的

Tempo I [意]按初速，恢复原速（tempo primo 之简记）

Tempo Andante,ma rubato [意]行板速度，但节奏自由

tempo a piacere [意]速度可以随兴处理

Tempo di Bolero [意]波莱罗舞曲速度

Tempo di marcia [意]进行曲速度

Tempo di marcia vivo [意]充满活力的进行曲速度

Tempo di marziale [意]进行曲速度

Tempo di Mazurka [意]玛祖卡舞曲速度

tempo di menuetto [意]小步舞曲速度

Tempo di minuetto [意]小步舞曲速度

Tempo di Saltarello [意]萨尔塔雷洛舞曲速度

Tempo di trepak [意]特列帕克舞曲速度

Tempo di valse [意]圆舞曲速度

Tempo guisto [意]准确的速度；适当的速度

Tempo impetuoso d'Estate [意]"夏"的急促速度

Tempo molto moderato [意]很有节制的速度

Tempo pesante di Valzer [意]圆舞曲的沉重有力的速度

tempo primo [意]按初速，恢复原速

tempo rubato [意]伸缩处理的速度，散板速度

ten. [意]保持，保持音（tenuto 之缩写）

Tenderly [英]温柔地，亲切地

tenuto [意]保持，保持音

Thema [德]主题

tr [英]颤音（trill 之缩写）

tragic [意]悲剧性的，悲惨的

tranq. [意]寂静的，安静的，平静的（tranquillo 之缩写）

tranquillement dolciss. [法]安静而极其柔和的

Tranquillo [意]寂静的，安静的，平静的

tranquillo assai [意]十分安静的

tranquillo e dolce [意]安静而柔和的

très accenté [法]十分加重的
Très animé [法]很活跃的
très expressif [法]很有表情的
très lento [法]很慢
très libre [法]很自由的
très modéré [法]很有节制的
Très rythmé [法]十分富有节奏性的
très soutenu [法]充分持续的
très soutenu un peu en dehors [法]充分持续、有点显著
Très vif [法]很活跃的
Trio [意]三重奏;中段
Twice as fast [英]加倍快
unis. [意]齐奏(unisono 之缩写)
Un peu animé [法]有点活泼的
Un peu moins vite [法]稍慢一点
Un peu plus allant [法]稍微再活跃一点
Un peu plus lento [法]稍微再慢一点
Un peu plus modéré [法]稍微再有节制一点
Un peu plus mouvementé [法]稍微再活跃一点
Un peu plus vite [法]稍微再快一点
Un peu retenu et avec ampleur [法]稍微有点突慢并宽广地
Un pochettino animato [意]有点生气勃勃的
Un pochino più movimento [意]稍微加点速度,稍微再快些
un poco allegretto e grazioso [意]稍有点快并优雅的
un poco marcato [意]有点强调的
Un poco meno(Allegretto) [意]稍慢(小快板)
Un poco meno mosso [意]稍慢
un poco più mosso [意]稍微再快一点
Un poco sosten. [意]稍微绵延一点,稍微慢一点
Un poco sosten.in tempo [意]速度稍微慢一点

Un poco sostenuto [意]稍微绵延一点；稍微慢一点
Un poco tranquillo [意]稍微安静一点
Valse [法]圆舞曲
Veloce [意，法]迅速的，敏捷的
Very quietly(not too slow) [英]很平静地(不太慢)
very slowly [英]很慢地
vibrante [意]震颤的，激动的；有力的，响亮的
vif [法]活的，活跃的，生气勃勃的
vigoroso [意]精力充沛地，朝气蓬勃地，刚健地
Vite [法]快的，迅速的
Vivace [意]生气勃勃的，充满生命力的，活泼的
Vivace assai [意]十分活泼的，很有生气的
Vivace, con spirito [意]生气勃勃、精神饱满地
Vivace non troppo [意]不太活泼，不太生气勃勃
Vivace scherzando [意]活泼、诙谐地
vivacissimo [意]极其活泼的，极其生动的
Vivo [意，西]富有生气的，充满活力的
Vivo e strepitoso [意]充满活力而喧闹的
wiegend [德]有节奏地摇晃的，有节奏地摇摆的
With decision [英]果断地，坚定地
With easy movement [英]以从容自在的速度
with humor [英]幽默地，诙谐地
With lively movement [英]以活泼的速度
With much dignity and character [英]很庄严并很有特性地
With quiet movement [英]以平静的速度
With rough vigor, almost savagely [英]以粗暴的力量，几乎野蛮地
with simple expression [英]以纯朴的表情
Ziemlich langsam [德]相当慢

后　记

1979年春，当我爱人杨民望决心写这样四辑篇幅浩大的《世界名曲欣赏》时，他心中曾闪过一个念头：这套书有一百几十万字，不知道自己羸弱的身体是否能终其事。果然，1982年底他得了肺癌，不幸于1986年5月去世。民望临终时是昏睡而去的，没有留下片言只语，但是我很清楚：若要问他有什么遗憾的事，那一定不是别的，而是这套书尚未完成。因为，当他于1983年初住进医院、等待开刀时，他还是念念不忘这套书的写作，在病床上写了第三辑中的一篇传记；在手术后的恢复期内，他带病完成了第三辑，并开始了第四辑的写作。即使在1985年秋因癌症复发、再度住院治疗时，他仍熬着病痛，抓紧时间看有关第四辑的资料。他是多么希望自己在离开人世以前完成这最后一辑啊！

就在他去世后的第二天，在出版社的同意和鼓励下，决定由我和子（杨子耘）女（杨朝婴）通力合作，来完成第四辑的余下部分（民望只写了该辑的约四分之一）。从此，我们就积极投入续完第四辑的工作。所幸民望生前对这最后一辑已经写出一个详尽的提纲：写哪些作曲家，写哪几部作品，连每部作品有哪些中外文资料可以参考都一一注明。而且在提纲中，肯定要写的和看资料收集情况决定是否能写的，他都一一作出记号。我们就是按照这一提纲来续完这最后一辑的。

民望去世后，我们先后收到过不少来信。首先是瞿维同志和民望的老师缪天瑞老先生，他们在信中不约而同地表示：希望有人续完第四辑。民望的老师曾雨音老先生获悉我们在续写第四辑时，也从

福建师大写信来，遥祝我们"工作进行顺利，并能如期完成这一使命"。还有不少素不相识的读者也都纷纷来信，对这套书表达了由衷的喜爱和赞扬。这些信，对我们说来都是一种鞭策：在写作过程中，我们为了丰富内容而到处寻觅资料，为了提高质量而一再修改原稿，不敢稍有疏懈。

可喜的是，我们的工作得到了四面八方的大力支持。很难设想，要是没有各方面的支助，我们将如何顺利完成这一艰巨任务。

在这里，我们首先要感谢上海交响乐团。交响乐团的水绮华同志不厌其烦地为我们提供中外文资料，代我们录音，并破例出借总谱，一如民望在世。上海音乐学院的朱建、杨立青、罗传开等同志都热情地帮助我们搜寻文字资料和音响资料。上海芭蕾舞团程寿昌同志也从各方面支持我们，并一再为我们解答疑难问题。上海乐团周枫同志为我们提了不少宝贵的意见。对以上各位，我们在此一并表示由衷的感谢。

丰陈宝

1987年11月